

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه مركز آيين مستاني
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۹۶۶
رده بندی
تاریخ ۸۰/۳/۲۷



مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

الأدب المقارن

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الثالث • مايو/يونيه ١٩٨٣

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مكرر التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهس

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سوييف

نجيب محفوظ

يحيى حقي



مركز أبحاث وتطوير النشر

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً

للبنات - حسابات إيبا

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)

(أفريقيا وأمريكا - ١٥ دولاراً)

رسل الاشتراكات على البنوك التالية

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينطق عليها مع عبارة المجلة أو عنوانها للمعلنين

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين

دينار واحد - العراق دينار واحد - ليبيا دينار واحد

٣٠ ليرة - الأردن دينار واحد - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان

١٠٠ فرنس - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب

٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار واحد

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد) [Redacted]

رسل الاشتراكات بحوالة بريدية محفوفة

محتويات العدد

- ٤ نما قبل
٥ هذا العدد
١١ الأدب المقارن بين المذهبين الفرنسي والأمريكي عبد الحكيم حسن
١٨ التأثير والتقليد تأليف: أولريش كابشتاين
..... ترجمة: مصطفى ماهر
٢٦ مفهوم التأثير صبري مهران
٣٦ فلسفة الأدب والأدب المقارن رجاء عبد النعم جبر
٤٨ وضع الأدب المقارن في الدراسات المعاصرة أمية رشيد
٥٩ نقد المقارنة تأليف: جون ليتشر
..... ترجمة: نجلاء الخليلي
٧١ إشكالية الأدب المقارن كمال أبو حبيب
٨٧ أ. هري ونظرية اللغة القصيرة تأليف: بريس اجنياروم
..... ترجمة: نصر أبو زيد
١٠٣ كاره البشر شفيق كورستان
١١٥ مراعاة الصحة عبد الوهاب المسيري
١٢١ الإنسان والبحر ريمى عاشور
١٢٨ أدب الصحة محمد يونس
١٣٩ البرقراطية في الرواية المصرية والمركبة محمد هريدى
١٤٤ محمد غنيمى هلال فاروق شوشة
..... محمد غنيمى هلال
..... مجنون ليل بين الأدب العربى والفارسى محمد غنيمى هلال
..... مجنون بوا سامية أسعد
١٧٣ دأف ليلة وليلة في المسرح الفرنسى هيام أبو الحسن
١٨٥ صورة مصر بين الأسطورة والواقع عبد النعم شعاع
١٩٧ المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية تأليف: لوسيان بوزيه
..... ترجمة: إيهاب يونس
٢٠٧ مؤثرات شرقية في الشعر الروسى مكارم العمري
٢١٨ الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا محمد على الكردى
..... الواقع الأدبى :
٢٢٩ رسائل جامعية : أثر بيروت في ر. ه. نون التحرير
٢٣٠ تقارير : ندوة المؤتمر العربى الأوروبى جامبورج صبرى حلال
..... ترجمة: ماهر شفيق فريد

الأدب المقارن

الجزء الأول

لأما قبل

.. فقد قال العقاد ذات يوم إن قراءة كتاب واحد ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة ، أو ما هو بهذا المعنى . ولست أهدف من إيراد هذا القول إلى الحديث عما قد يتبادر إلى الذهن للوحة الأولى ، من دلالة على إثارة الكيف على الكم ، فالموازنة العددية بين الواحد والثلاثة تثنى - حقا - بهذا المعنى ، ولكنني قصدت الوقوف في هذه العبارة على ما تتضمنه من فكرة تتعلق بعملية القراءة من حيث الممارسة ومن حيث الوظيفة .

ومن الواضح - ابتداء - أن عملية القراءة لا تتحقق إلا بتوافر عنصرين : قارئ ومادة مقروءة ، ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تنبج إلى المادة المقروءة . وقد تكون هذه الفاعلية في أدنى صورها ، وذلك عندما تقتصر على التحقيق الصوتي - مسموعا أو مسموعا - للمادة المقروءة . ويدرك هذا المعنى جيدا من قرأ منا في « الكتاب » في طقوله عددا من سور القرآن الكريم ، قل أو أكثر . ومعاودة القراءة على هذا المستوى ، وتكرارها مرات ومرات ، لن يضيف - بالنسبة إلى القارئ - شيئا يجاوز مجرد التحقيق الصوتي لهذه المادة المقروءة . وتكون هذه الفاعلية في أعلى صورها عندما تصبح القراءة - دون أدنى اعتبار لتحقيقها المسموس ، أي الصوتي - محقة في ذهن القارئ ، أو في وجدانه ، كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء . فكرا كان أو أدبا . وعلى المهور الممتد بين هذين المستويين ، الأدنى والأعلى ، تتحقق مستويات من القراءة ، تتفاوت في قربها أو بعدها من تهيئين المستويين .

ممارسة القراءة إذن تتحقق في عدة مستويات ، وفقا لنوع الفاعلية التي يتحرك بها القارئ في المادة المقروءة ، فإذا إذن من الوظيفة ؟

في أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز لمرآة اللسان على نطق الكلمات مفردة وفي النسق أو الأنساق القولية ، وفي أعلى مستوياتها تصبح الوظيفة تحصيليا لأقصى كم من الدلالات التي يحملها النص ، واستيعابا لها . وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة ، يتحقق عدد من الوظائف ، يتفاوت في قربه أو بعده منها ، ويتفاوت - نتيجة لذلك - مقدار ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منها وآخر .

وأعود مرة أخرى إلى عبارة العقاد (وربما كانت قرائق لها الآن تحقيا تجريبيا لدهوى مستويات القراءة ومن ثم الوظائف) فأقول : إن إثارة لقراءة كتاب واحد ثلاث مرات على قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة إنما ينظر إلى وظيفة القراءة في أعلى مستوياتها . فالهدف من القراءات المتعددة ، هو تحقيق مستويات متصاعدة من الوظيفة ، تقترب شيئا فشيئا من الوظيفة القصوى . ذلك أن قراءة الكتاب مرة بعد مرة ، من شأنها أن تحقق معايشة له ، هي أصح وأكثر حسيبة من قراءة مفردة ، كما أنها تترك في الذهن أو الوجدان أو فيها معايشة لا يزول . أما قراءة الشخص نفسه ثلاثة كتب قراءة واحدة فإن محصلة هذه القراءة سرعان ما تتعرض للزوال . وتفاوت الناس في الذكاء لا يغير من هذه القاعدة العامة . فإذا كان القارئ الذكي يستطيع - من خلال قراءة واحدة لكتاب ما - أن يستوعب منه أكثر مما يستوعبه قارئ أقل ذكاء من خلال قراءتين له ، تظل قراءة هذا الذكي لهذا الكتاب أكثر من مرة ، أجدي له من قراءته مرة واحدة .

وبعد ، فإذا نريد من تسجيل هذه الملاحظات ؟

من المؤكد أننا لا نهدف إلى دراسة موسعة في فن القراءة أو وظيفة القراءة ، فالبحال لا يتسع لشيء من هذا ، ولكننا أردنا أن نستخلص - من خلال التأمل السريع في فكرة العقاد - شيئا يتعلق بمادة هذه المجلة وعلاقة القارئ بها . فهذه المادة تتطلب نوعا خاصا من العلاقة ، لا يتحقق في بسر من خلال قراءة مفردة لها ، سريعة وعابرة .

إن كتاب هذه المادة يشكّلون عنه كبرا في استخلاصها لكي يضعوها بين أيدي القراء . ولاشك في أن هذه المكابدة تتطلب من القارئ مكابدة مماثلة . وعندئذ تصبح القراءة المفردة السريعة والعابرة لهذه المادة غير محقة وظيفية القراءة في مستوياتها العليا ، أي غير كافية لتحقيق أعلى درجات الاستيعاب . ومن ثم تصبح معاودة القراءة ، أي بذل مزيد من الفاعلية إزاء هذه المادة ، هي الوسيلة المثلى لتحقيقها من جهة ، واكتسابها من جهة أخرى .

سعيد التميمي

هذا العدد

«الأدب للمقارن» فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع في بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة، تتصل بما تنطوي عليه نشأته من هدف أو مطامح، وما تثيره طبيعته من جدل أو مشاكل. لقد نشأ هذا الفرع مرتبطاً بلون من «الوضعية»، يلح على صلات فعلية تصل بين كتاب يتعمق في آداب متعددة. وطمح هذا الفرع - منذ نشأته - إلى تحقيق لون من «الإنسانية»، يتشغل في علائق روحية، تتجلى عبر الآداب المختلفة ومن خلالها، لتكشف العلاقات عن الجبل الإنساني الذي يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كامناً - كالطلة الأولى - وراء التجليات المتغيرة للآداب القومية.

وكانت النشأة «الوضعية»، تشدّ الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسماً من أقسام التطريح الأدبي العام، بالقدرة نفسه الذي يجعل الباحث المقارن مؤرخاً للصلات الأدبية، يهتم الاهتمام كله بالمصادر والمنابع، والوسائل والتراجم، وأشكال التأثير وشرائط العلّة، وتجليات الموضوع في علاقته السببية، فضلاً عن تعاقب حركات الأفكار، وتقلب مصائر الكتاب عبر الزمان والمكان. وكان الهدف «الإنساني» يشدّ الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم، فيقارب المسمى الجمالي - في إدراك هذه القيم - بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، أو يقارب المسمى المنهجي - في فهم هذه القيم - بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع. ولكن كان هذان اللونان من السعى ينطويان على مقارعة كامنة في الهدف نفسه، ذلك لأن «الإنسانية» كانت - في غير حالة - على مراوغة لتزوع قومي متأصل.

ولقد ظلّ الأدب المقارن يتحرك قلقاً بين قطبين متعارضين، هما التاريخ والنقد الأدبي. وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد من الخصائص النوعية التي تصنع «أدبية» الأدب، وتتمثل في «لغة» تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية. وبقدر اقترابه من القطب الثاني كان يتباعد عن «الوضعية» التي أسست شرعيته، فيتباعد عن «العلّة» - أو «السببية» - التي كانت - وهازلت - أساساً من أسسه، عند الكثير من دارسيه. ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر توتراً، لأنها تحولت إلى حركة أكثر تعقيداً وإشكالية، نتيجة تعدد الأقطاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التي مرت بها الدراسة الأدبية من ناحية ثانية، والتعقد للعرق الذي انسربت آثاره في المفاهيم الأدبية من ناحية ثالثة. ولذلك تثير هذه الحركة - في وضعها المعاصر - الكثير من المشاكل، وتفرض الكثير من التحديات، على دراسي الأدب المعاصرين، ابتداءً من تسمية «الأدب المقارن» نفسها، وانتهاءً بالأسس المعرفية التي يقوم بها الأدب المقارن، بوصفه فرعاً مستقلاً - أو يطمح إلى الاستقلال - في فروع الدراسة الأدبية.

ويسمى هذا العدد - والعدد اللاحق - إلى مواجهة هذه المشاكل وتلك التحديات، فيركز على مجموعة من القضايا والتطبيقات، ليستكمل العدد اللاحق ما يتكامل مع قرينه الحالي، فيمضي بالأسئلة المطروحة إلى مزيد من الفهم النظري والتطبيقي. ويتصل السؤال الأول - في هذا العدد - بالأصول المعرفية للأدب المقارن في ذاته، والأبعاد النظرية لمدارسه أو اتجاهاته، مثلاً يتصل السؤال بالأسس التي تحدد المفاهيم الفاعلة في هذا الفرع المعرفي، وأهمها مفهوم التأثير، وما يتصل به أو يتناظر معه من مفاهيم تحدد العلاقة بين الأدب المقارن وفلسفة الأدب، كما تحدد وضع الأدب المقارن نفسه في الدراسات المعاصرة لنظرية الأدب. وبقدر ما يطرح هذا السؤال الأول «إشكالية» الأدب المقارن فإنه يطرح احتمال وضع معرفي جديد، قد يُستبدل فيه بالاسم القديم اسم جديد هو «نقد للمقارنة»، أو يُستبدل فيه مفهوم «التوازي» بمفهوم «التأثير».

وتنسرب الإجابة عن هذا السؤال في سبعة أبحاث نظرية تتصدر هذا العدد. ويتجاوب العرض النظري - في هذه الأبحاث - مع التأسيس المنهجي. قد تتعارض المفاهيم المحركة لهذه الأبحاث، وقد تتناظر أو تتجاوب، لكنها تسعى جميعاً، بطرائق متباينة، وراء الإجابة عن السؤال الأساسي.

وأول هذه الأبحاث دراسة عبد الحكيم حسان عن «الأدب المقارن بين المفهومين الأمريكي والفرنسي». ويستعرض الباحث - في هذه الدراسة - نشأة الأدب المقارن في فرنسا، ويوضح الشروط التاريخية التي حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية

التقليدية ، تلك التي نهض بها باحثون من أمثال بالفسيرجيه وكان تجم وجويار وكاريه . ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن في تاريخ العلاقات الأدبية الدولية ، وقيدته بالعلاقات الفعلية التي اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجى بين الآداب المختلفة . وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة تكشف عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه ، مثلما تكشف عن تجاهل للنصوص الأدبية ذاتها ، في سبيل قوانين مسببة ، تهدف إلى موضوعية ظاهرية ، تتحول - في النهاية - إلى قناع لتزعات قومية . وبمقدور ما كان مقال رينه ويلك عن « أزمة الأدب المقارن » كشفاً عن الخلل المنهجى الذى انتهت إليه المدرسة الفرنسية ، كان المقال إيذاناً بتأسيس تصورات مغايرة أطلق على جماعها اسم المدرسة الأمريكية (رغم اعتراض ويلك نفسه على هذه التسمية) . وتؤكد المدرسة الأنغوية الطابع النقدي لدراسة الأدب المقارن ، مثلما تؤكد الطابع الرحب للمقارنة . ولكن الأمر ينتهى بما يسمى المدرسة الأمريكية إلى نوع من الإشكال ، فهي لم تميز تمييزاً حاسماً بين « الأدب المقارن » و « الأدب العام » من حيث الموضوع أو المنهج ، كما أن تعريفها للأدب المقارن يتطوى على نوع من الازدواج ، خصوصاً حين يتسع التعريف ليشمل المقارنة بين الأدب والفنون .

وتشير دراسة عبد الحكيم حسان - ضمت - إلى إسهام أولريش قابشتاين الذى يميل إلى الطابع الأدبى لدراسة الأدب المقارن ، ويتجاوز مفهوم « التأثير » الطابع التاريخى الغالب الذى التصق به في الدراسات التقليدية ، ليؤسس مفهوماً أعمق ، يفيد فيه - تحديدًا - من دراسات الناقد للمصرى - الأمريكى الجنسية - إيهاب حسن ، ذلك الذى تعد أفكاره ثورة على اتجاه ويلك في النقد الأمريكى المعاصر . ولذلك تعقب دراسة عبد الحكيم حسان ترجمة - قام بها مصطفى ماهر - لفصل من كتاب قابشتاين « مدخل إلى علم الأدب المقارن » (١٩٦٨) بعنوان « التأثير والتقليد » .

ومفهوم « التأثير » مفهوم أساسى في كل البحوث للمقارنة ، ذلك لأنه مفهوم يفترض وجود عاملين مميزين ، يقبلان المقارنة ، أولهما العمل الذى يصدر عنه التأثير ، وثانيهما العمل الذى يتصب عليه التأثير . ولا يتطوى للمفهوم على علاقة كلية ، واضحة مباشرة ، وإن كان يظل مرتبطاً بها ، كما أنه لا يقود إلى تفرقة تفاضلية تجعل العمل المرسل أفضل من العمل المستقبل بل يسمي إلى تمييز يكشف عن الوظيفية التى يتبدى بها العمل المؤثر في العمل للتأثير ، بهدف الكشف عن تشكيل العمل الثانى أساساً . وإذا كان التأثير عملية لا شعورية في الغالب ، فالتقليد - أو المحاكاة - عملية شعورية واضحة . وكما تناقش دراسة قابشتاين أنواع التقليد وأشكال التأثير ، توضح التمايز بين دراسة كليهما ودراسة المصادر ، والاستقبال ، مؤكدة أن عملية التأثير تنطوى على شبكة من الأحداث ، تتداخل في علاقات متعددة ، وتشابكات كثيرة ، تصل في نتائج تاريخية ، لكنها تعمل في إطار من شروط تفرضها كل حالة على حدة .

وتتحرك دراسة سمير سرحان عن « مفهوم التأثير في الأدب المقارن » على أساس مقارب لأفكار قابشتاين ، ولكن سمير سرحان يبدأ بمناقشة بعض التصورات السالبة التى تمكّر على المفهوم ، وذلك ليصل بين « التأثير » والفاعلية الخاصة بعملية الإبداع ، مخالفاً قابشتاين في النظر إلى دراسات التوازي بوصفها مجالاً مقبولاً من مجالات دراسة التأثير ، ولذلك تنطوى الدراسة على نوع من التوفيقية ، يتسع للكثير من المناهج التاريخية والجالية والنقدية في دراسة الأدب وفي سير عوّر عملية الخلق .

وإذا كانت دراسة سمير سرحان تعول - في اجتراحها - على أفكار ما يسمى المدرسة الأمريكية ، فإن دراسة رجاء عبد المنعم جبر عن « الأدب المقارن وفلسفة الأدب » تعود بنا إلى ما يسمى المدرسة الفرنسية ، فتعول على اتجاهاتها المعاصرة ، تلك التى تتجاوز المنظور التاريخى الضيق ، مع إسهام إتيامبل . ولكن دراسة رجاء جبر تمنح تقديرها الخاص لمجهود كلود بيشوا وأندريه روسو في كتابها المشترك عن « الأدب المقارن » (١٩٦٧) . ويهتم بيشوا وروسو بتاريخ الأفكار والأبنية الأدبية ، فالأدب المقارن - عندهما - يدخل في إطار فلسفة الأدب . وبمقدور ابتعادهما عن التاريخ الأدبى الذى يهدف إلى إثبات الوقائع بقربان من النقد الأدبى الذى يكشف الأنماط والأنساق في ثاباً المادة المقارنة .

وتبدأ دراسة رجاء جبر بتقديم تعريف للأدب المقارن ، يقوم على تناول الظواهر الأدبية ، من خلال اللغات أو الثقافات ، تناولاً يتضمن وصفاً تحليلياً لها ، ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيراً تركيبياً لها ، في ضوء التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أنصهر للأدب ، بوصفه مظهرًا للروح الإنسانى . ويمثل هذا التعريف يعتمد الباحث المقارن على التحليل والتركيب ، فيكشف العناصر

التكوينية للظواهر للمقارنة من ناحية ، مثلما يكشف العلاقات التي تصل بينها من ناحية ثانية ، ليصل إلى تصورات تركيبية تكشف عن أسرار الأدب ، بوصفه فاعلية متميزة من ناحية ثالثة . ومن التناوب الجدل بين التحليل والتركيب تنشأ قوة دفع كبيرة ، كخيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمة التي تحدث عنها ويلك (١٩٥٩) وإتيامبل (١٩٦٦) على السواء . وكما تبين دراسة رجاء جبر عناصر من أفكار المقارنين الفرنسيين المعاصرين تتوقف وقفات شارحة لعمليات التفسير ، وخاصة الجواهر الأدبية الثابتة ، وعطيات التراسل بين الفنون ، لتخلص من ذلك إلى تحديد مورفولوجية الشكل الأدبي ، في لون من التجاوب يرتد بدراسة الأدب المقارن إلى اعتقاد متأصل ، يقوم على الإيمان بطبيعة إنسانية أولية ، ليس الأدب إلا أحد مظاهرها .

وتتحرك دراسة أمينة رشيد عن « الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب » معتمدة على مقولات اصولية مغايرة ، بنفس القدر الذي تسعى إلى تحقيق هدف متميز ، هو الوصل بين تطور الأدب المقارن وتقييمه وبين قضية الميراث الأدبية وحركتها الجدلية بين العلم والأيدولوجيا ، تلك الحركة التي لم تتوقف منذ نشأة الأدب المقارن . ويرتد الأثر الأيديولوجي الذي تقصده الدراسة إلى عالمية القرن الثامن عشر ، تلك التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . أما الأثر العلمي فيرند - في جذوره - إلى النافع الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وعندما يتجاوب الأثران معا يتكشف نوع من المركزية الأوروبية ، يهاجمها إتيامبل من منظور أخلاقي جلي ، ويكشف إدوارد سعيد عن وصايا الزائف ، وتتجاوزها دراسات « ثقافة التقاطع » . ومع ذلك فآزمة الأدب المقارن ليست أزمة تخصه وحده ، بل هي أزمة تعم النقد الأدبي كله ، وترتبط بمبحث هذا النقد عن أدوات ومناهج ، يتمكن بها من فهم أكثر عمقا للنصوص الأدبية ، بكل مكوناتها الداخلية ، وبكل صلتها بالجمع والأبنية الأيديولوجية المغايرة .

ونبدأ دراسة جون فليشر عن « نقد للمقارنة » من أزمة الأدب المقارن ، ولكنها تنظر إلى هذه الأزمة من منظور متميز . ويؤكد فليشر أن الأدب المقارن لم يطرح - على مستوى الموضوع - منهجا جديدا ، كما يؤكد أن للمقابلة العلمية الكامنة وراء المصطلح نفسه - « الأدب المقارن » - تنظر إلى التوفيق ، وأن الدراسة المقارنة لن تحقق أي قدر من الاحترام إذا ظلت تخدم فرعا آخر صوامها . ويستبدل فليشر بمصطلح « الأدب المقارن » مصطلحا متميزا هو « نقد المقارنة » . ويؤكد أن المدخل المقارن أداة غامضة فاعليتها داخل إطار الأدب العام ، ليس بوصفها تاريخا أدبيا ، وإنما بوصفها وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية ، الكامنة وراء الظواهر الأدبية ، في كل زمان ومكان . وبذلك تغدو المقارنة عملية مترامنة في جوهرها ، وإن التفتت إلى أعمال متعاقبة . ويتوسط المدخل المقارن بين الشكالية المتصرفة والتاريخية المعاة ، ليظل متصبا إلى النقد الأدبي ، يسعى منه إلى الكشف عن جوهر فن الكتابة . ويعني ذلك إدراك الأدب من خلال عمليات الديناميكية ، والتشكيلات الناجمة عنها ، ومن ثم إدراك أن الموضوع الأدبي يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات ، لا يمكن إدراكها - في فعل المقارنة - إلا بالتحليل والتركيب . ولكي يحقق النقد للمقارنة ذلك ، يمكن له أن يفيد من اللغويات البنيوية ، ليستشف تيارات تحتية ، ويكشف عن أبنية صميقة ، هي بمثابة « اللغة » التي تتجلى عبر « كلام » الأعمال الأدبية . وإلى شيء من ذلك قصد إتيامبل ، عندما ذهب إلى أن الأدب المقارن يفضي إلى « بوطيقا مقارن » ، أي يفضي إلى الكشف عن الأسفة البنيوية للأعمال الأدبية التي تقع في إطاره . ويمثل هذا المدخل يمكن للنقد المقارن أن يكشف عن جوانب من العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التي تصل بشكوك العمل الأدبي - أو الفني - وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . ويمكن لهذا النقد - ثانياً - أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه مؤسسة تتقوم بذاتها ، لأنها تتطوى على مجموعة من العمليات الخاصة بها ، والتي تستقل - رغم صلتها - عن بيئة اجتماعية معينة . ويمكن لهذا النقد - أخيرا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه ظاهرة عالمية ، متحدة الجوهر مختلفة الأعراض ، للمقارنة - في النهاية - طريقة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود ، وأن الكل يسبق الأجزاء . ويعتمد هذا الهدف النهائي على مقاومة البحث إقليمية النظرة ، والعسك بموضوعية يدرك معها الباحث ما يعرفه من خلال مقارنة دالة بما يستطيع أن يعرفه .

وتتعلق دراسة كمال أبو ديب عن « إشكالية الأدب المقارن » من مهاد نظري ، يقترب من المهاد الذي تتحرك عليه دراسة فليشر ، ولكن تتميز دراسة كمال أبو ديب بالتوجه المباشر إلى النموذج اللغوي عند دي سوسير وذلك بهدف إقامة النموذج التصوري للأدب على أساس منه . ويقدما تتكشف « إشكالية الأدب المقارن » في خلل التسمية نفسها ، وقصور المنهج الخارجي للدرس الأدبي ، وتجاهل

العلاقات الداخلية للنصوص الأدبية ، والوضوح في أسس النزعات القومية والعصبيات العرقية ، يتمثل حل هذه الإشكالية في التركيز على المحور الترامني بدل المحور التعاقبي ، وفي تحويل ثنائية دي سوسير عن « اللغة » و « الكلام » لتصبح مؤسسة لتصورات فاعلة في حركة النقد المقارن . وبذلك ينظر الناقد للمقارن إلى الأعمال الأدبية ، في آدابها المختلفة ، بوصفها تجليات « كلامية » تكشف عن أنظمة أساسية هي « لغة » الأعمال والآداب المختلفة . ويتجاوب التركيز على الترامن مع التركيز على ثنائية « اللغة - الكلام » في تأكيد « الأدبية » ، ومن ثم السعي إلى نفي كل ما يقع خارج هذه الأدبية ، بوصفها شبكة من العلاقات تمثل بنية كلية ، تطوى على التشابه والتضاد والمجاورة . وبذلك تخرج دراسة « التأثير » من النقد المقارن ، لتتطوى تحت لواء التاريخ الثقافي وعلم الاجتماع الأدبي وتاريخ الأفكار . ويصبح الأدب المقارن - في النهاية - بحثاً عن الخصائص التكوينية ، وجعلها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيها بين الأعمال ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تشكل النظام الدلالي للفنون بأسرها ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي .

تري هل يسهم هذا النموذج الذي يقيد فيه كمال أبو ديب من تحاليد البغويات البنيوية المعاصرة في نفس « إشكالية الأدب المقارن » ؟ أو أن النموذج اللغوي نفسه بطرح إشكالات جديدة ؟ قد يساعد في الإجابة عن مثل هذا التساؤل العودة إلى تأمل التصورات والمفاهيم التي تتطوى عليها الدراسات السابقة . ولكن الإجابة الأكثر حسماً لا يمكن أن تتحقق إلا بتأمل المفاهيم والتصورات النظرية في حالة فعل ، أي من خلال تطبيقها على نصوص بأعيانها ، ذلك لأن التطبيق يكشف عن سلامة المفاهيم النظرية الفاعلة ، ويحقق مبدأ اختبار صحة الفرض على مستوى الدراسة الأدبية . ولذلك يتقل هذا العدد من الدراسات النظرية إلى الدراسات التطبيقية ، ويحرص على تنوع مناهج التطبيق حرصه على تنوع مجالاته ، ليتيح التنوع في المناهج والمجالات أوسع السبل أمام القارئ لتفهم جوانب الأدب المقارن .

هكذا ، يقدم المحور الثاني من محاور هذا العدد دراسات تطبيقية ، مجالها المقارنة بين الآداب الأوروبية المتنوعة . ويتطوى المحور الثالث على دراسات تطبيقية مغايرة ، تصد فيها للمقارنة على الآداب الشرقية ، العربية والفارسية والتركية . ويتفرد المحور الرابع بدراسات تتحرك فيها المقارنة من الآداب العربية إلى الآداب الأوروبية ، لتتأمل جوانب من حركة التأثير التي امتدت من الشرق إلى الغرب .

يبدأ المحور الثاني - من هذا العدد - بدراسة لبورييس أنجباوم عن « أو . هنري ونظرية القصة القصيرة » ، ترجمها نصر أبو زيد ورغم أن الدراسة لا تدخل دخلاً مباشراً في مجال « الأدب المقارن » إلا أنها تصل به من ناحيتين ، أولاً إلى أن الدراسة وثيقة مهمة من وثائق « الشكالية الروسية » التي أصبحت أصلاً من أصول البنيوية . (وقد نشر أنجباوم دراسته عام ١٩٢٧ ، أي بعد سنة واحدة من نشر دراسته التأسيسية « نظرية المنهج الشكلي » ، تلك التي يؤكد فيها أن الشكالية منج علمي يتباعد عن الأيديولوجيا ، ليركز على معطيات المادة الأدبية ، ليطور الحركة بهذه المادة ، عن طريق ملاحظة الحقائق الشكالية الفارقة .) وثانيها أن دراسة أنجباوم تبدأ بملاحظات لافتة عن قضايا « التأثير » ، من خلال مفهوم محدد للتاريخ الأدبي ، بوصفه عملية تطور جدد بين الأشكال الأدبية . ولذلك يصل أنجباوم بين شيوع قصص أو . هنري - من خلال الترجمة - في الثقافة الروسية (بعد عام ١٩٢٣) وبين بحث الأدب الروسي عن أشكال جديدة ، مما يجعل تأثير قصص أو . هنري نوعاً من الجدل للتجاوب بين شكل أمريكي استقر وأشكال روسية هيكلية ، يعزل عن الروابط التاريخية والقومية . ويقلد ما يلفت أنجباوم إلى التغيرات التي تمر بها قصص الكاتب الأمريكي ، على مستوى التأويل ، من خلال عملية الاستقبال ، يتوقف طويلاً - خلال دراسته - عند شكل القصة القصيرة والعناصر التي تميزه عن الرواية .

وتعقب الدراسة الشكالية لأنجباوم - في هذا العدد - دراسة موضوعية (نسبية) تختلف في المنظور والمنهج ، يقدمها ديفيد كونستان ، عن نموذج « كاره البشر » وهي دراسة تتعقب بالتحليل لتجليات هذا النموذج عبر الأدب اليوناني والإنجليزي والفرنسي ، من خلال مسرحيات ثلاث هي : « ديسكولوس » لمناندر ومسرحية « تيمون الأثيني » لشكسبير ، و « كاره البشر » لموليير . وكما تسمى هذه الدراسة إلى اكتشاف العناصر الثابتة التي تصنع دلالة نموذج « كاره البشر » تركز على العناصر المتغيرة ، وذلك لكي ترتد هذه العناصر الأخيرة إلى تغير « رؤيا العالم » التي تطوى عليها كل مسرحية من المسرحيات الثلاث . ولذلك تتراوح الدراسة ما بين قطعي الشرح والتفسير ، فتتصرف إلى تحليل كل مسرحية على حدة ، وتكشف عن تفاعل النموذج مع بنائها ، وتضع التجليات النوعية لنموذج المسرحية

في علاقة مع الأشكال الاجتماعية ، وتتحرك الدراسة - بذلك - من داخل الأعمال الأدبية إلى خارجها حركة متبادلة ، تؤكد الطابع الأدبي والاجتماعي للنصوص المقارنة .

أما دراسة عبد الوهاب المسيري «مواظف قصصية عن الحرية والضرورة» فسير في إطار مقارن ، فهي دراسة للتوازي بين قصة تشوسر الشعرية - قصة الفرانكلين - ومسرحية بريخت - القاعدة والاستثناء . وتهم الدراسة بتأصيل التوازي ، دون أن تشغل نفسها بعملية التأثير . وتفهم التوازي على أساس من علاقته المشابهة والمخالفة ، فلا تغفل الدراسة عن المغايرة الشكلية والمضمونية بين عمل تشوسر الإنجليزي ، الذي ينتمي إلى القرن الرابع عشر ، وعمل بريخت الألماني الذي ينتمي إلى النصف الأول من القرن العشرين . ولكن المغايرة الشكلية والمضمونية - لها تؤكد الدراسة - لا تنفي التشابه على مستوى الدلالة الأصق ، إذ يعكس الصلان رؤية لعالم السادة ، ويتناول كلاهما قضية حرية الإنسان ومسئولته ، من منظور بداية العصر الحديث عند تشوسر ، ومن منظور أزمة هذا العصر عند بريخت .

وتختفي دراسة رضوى عاشور خطوة أبعد في اكتشاف أبعاد التجارب والتناظر والتعارض الذي ينطوي عليه التوازي ، وذلك في دراستها عن «الإنسان والبحر» . وهي دراسة تصل بين رواية إرنست هينجواي الأمريكي «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) ورواية إيتانوف الروسي «الكلب الأبيض» التي كتبت ما بين ديسمبر ونوفمبر (١٩٧٦ - ١٩٧٧) . ولا تشغل رضوى عاشور بالسؤال عما إذا كان الكاتب الروسي قد قرأ الكاتب الأمريكي ، وبين روايتيهما حوالي ربع قرن ، بل تتوجه مباشرة إلى دلالة الشكل الأدبي في الروايتين ، بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أبديولوجي ، تجاه ظاهرة بعينها ، هي المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي ، الذي يمثل البحر في الروايتين .

ومع دراسة محمد محمد يونس عن «أدب الشجرة بين منوچهرى الداسغانى وأبى الفضل الميكالى» يمثل هذا العدد إلى محوره الثالث ، حيث تقع المقارنة بين الآداب الشرقية ، وهي - في دراسة «أدب الشجرة» - مقارنة ترصد تأثير الشعر العربي القديم في الشعر الفارسي ، وذلك من خلال إحدى مقدمات المدح عند الشاعر الفارسي منوچهرى (ت ٤٣٦ هـ) التي يصف فيها «الشجرة» وصفاً تشخيصياً لافتاً ، لم يسبق إليه . ومع تقدير الدراسة لأصالة الداسغانى ، في وصفه الشجرى ، إلا أنها تبحث عن مصادر هذا الوصف في التراث الشعري العربي ، وترصد عملية الانتقال التي تم بها التأثير ، بعد أن أسهمت مقاطعات أبى الفضل الميكالى (ت ٤٣٦ هـ) في تشكيل المقدمة الوصفية للشاعر الفارسي .

وترصد دراسة محمد هريدى عملية تأثير من زاوية مغايرة ، بين الأدب العربي الحديث والتركي ، فتتوقف عند «البوقارية في الرواية المصرية والتركية» . وتبدأ الدراسة من رواية جوستاف فلوبر «مدام بوغاري» لتتبع تأثيرها في الأدبين العربي والتركي ، وذلك من خلال رائد من رواد الرواية العربية ، في مصر ، هو محمد حسين هيكل ، في روايته «هكذا خلقت» ، ورائد من رواد الرواية التركية ، هو يعقوب قندري ، صاحب رواية «فيرا التي قوتاني» ، أو «قصر للإبحار» . وتعرض الدراسة للتشابه بين هطلات الروايات الثلاث ، الفرنسية والمصرية والتركية ، على أساس من تأمل المحتوى النفسي للبطلة ، وما يتصل بهذا المحتوى من فجوة بين الخيال والواقع ، أو ما يترتب عليه من ارتفاع وراء التزوات .

وتتناول دراسة محمد هريدى مع دراسة محمد يونس في الدين المنهجي الذي يرجع إلى جهد محمد غنيمي هلال (١٩١٦ - ١٩٦٨) رائد الدراسات للمقارنة في النقد العربي الحديث . ولذلك يحمل هذا العدد بحثاً لم ينشر ، من أبحاث هذا الرائد الجليل ، وهو دراسة ميسرة عن «مجنون ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي» ، مع تقديم لفاروق شوشة الذي استخلص البحث من صورته كبرنامج خاص من برامج الإذاعة الثقافية في مصر ، وفاء لأستاذه وتقديراً لدوره الرائد . وتمثل دراسة غنيمي هلال - رغم صغر حجمها للبشرة ، ورغم تلخيصها لكثير من أفكار كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» - للمقارنة التاريخية التي تكشف عن تحولات «مجنون ليل» وتنقله ما بين الأدب العربي والفارسي والتركي ، وتؤكد تحوله إلى نموذج عالمي ، يتجاوز الآداب الشرقية إلى الآداب الغربية .

وتتوقف سامية أسعد في دراستها «قراءة في مجنون إلزا» عند أحد التجليات الغربية لنموذج «المجنون» ، من خلال العمل الشعري «مجنون إلزا» للشاعر الفرنسي لوراجون . وتتأخذ سامية أسعد عن الأعراف التاريخية لمفهوم «التأثير» بمناه التقليدي ، لتركز على عمل

أراجون ، فتلهم قراءة متميزة له . وتكشف القراءة عن تشكل العمل الشعري لأراجون ، من خلال عنصرين مترامين للماضي ، تتجاوب بينهما دلالة أساسية للحاضر ، ليصوغ التجلوب إدغاماً بالمستقبل الحلم ، قرين إلزا التي لم توجد بعد

ومضى المحرر الرابع - من هذا العدد - في تحليل التأثيرات الشرقية في الأدب الأوروبي . وبدأ هذا التحليل بدراسة هيام أبو الحسنين عن ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي . وترد الدراسة ظهور تأثير البالي في المسرح الفرنسي إلى أوائل القرن التاسع عشر ، أي الحقبة التي أعلن فيها الأدب الفرنسي ثورته المرتبطة الرومانسية ، فكانت ألف ليلة رمزا للشرق الأسطوري في هذا الأدب . وتعرض الدراسة لمسرحيات فرنسية تعتمد على قصص من ألف ليلة ، وأهمها قصة «شهر زاد» التي احتلت مكانا بارزا ، انبثقت أصداؤه الفرنسية على المسرح المصري فيما بعد ، خصوصا مسرح عزيز أباظة الشعري . ولكن هذه الثغرات الفرنسية كانت تتم في إطار مسرحي باهر ، يركز على الشرق الغريب ، ذلك الذي يعاد إنتاجه لصالح متفرج يبحث عن العجيب ، دون أن يتناقص الإبهام مع عناصر مضمونية سياسية واجتماعية لا علاقة لها بقصص ألف ليلة الأصلية .

ولا يتحصر هذا الشرق العجيب في المسرح الفرنسي بل يتجاوزه إلى الرواية . وتتوقف دراسة عهد المنعم شحاتة لتحليل «صورة مصر بين الأسطورة والواقع» في الرواية الفرنسية ، في الربع الأول من القرن العشرين . ولكن الدراسة تلاحظ تحولا في استقبال هذا النوع من الروايات ، وتربط هذا التحول بالحساس موجة الرومانتيكية ، وتشجع السوق الأوروبية بقصص الشرق . وتأتي الدراسة عند العناصر الدلالية في الروايات الفرنسية ، تلك التي تعتمد موضوعها من عالم مصر القديمة أو الحديثة . وتلاحظ الدراسة الخصائص المتكررة لهذه الروايات ، في مستويات الأحداث والشخصيات والوصف .

وتتفقا دراسة لوسيان بورنيه - وقد ترجمتها لبنال يونس عن الفرنسية - من الأدب الفرنسي إلى الأدب الإيطالي ، ومن الربع الأول من القرن العشرين إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر ، حيث «الكوميديا الإلهية» التي كتبها دانتي أليجييري ما بين ١٣٠٢ - ١٣٢١ م . (تعالج الدراسة موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية ، وتبدأ من النتائج التي أشاعها آسبن بالاسيوس عندما أصدر كتابه عن الإسلام والكوميديا الإلهية ، عام ١٩١٩ . والوثائق الجديدة التي نشرها سيرولي الإيطالي ، عام ١٩٤٩ ، في كتابه عن «المراجع» أو «سليم محمد» . وتنتمي دراسة لوسيان بورنيه إلى مجموعة الدراسات التي تحاول تقليل أهمية الأثر الإسلامي في الكوميديا الإلهية ، لتعمل من التأثيرات الغربية ، خصوصا تأثير «دانيال» «فرجيل» . ولكن الدراسة لا تغفل سوى الاعتراف بما أنعمه دانتي عن الفكر الإسلامي ، ولا تنكر اطلاع دانتي على كتاب «المراجع» أو «سليم محمد» وإن كانت تؤكد - في النهاية - أن التأثير يخفض - بالضرورة - إلى الحصلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الخاصة بدانتي .

وتتفقا دراسة مكارم الغمري إلى جانب آخر من الأدب الأوروبي ، ليتوقف التحليل عند «مؤثرات شرقية في الشعر الروسي» ، من خلال نتاج ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤ - ١٨٤١) . وتهدف الدراسة إلى تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربي والإسلامي في إنتاج ليرمونتوف الشعري ، دون أن تفصل الدراسة بين ذلك للتأثير والاهتمام العام بالشرق في الأدب الروسي ، في القرن التاسع عشر . وتنتهي الدراسة - بعد التحليلات النصية للقصائد - إلى أن الجذاب الأدبي الروسي إلى الشرق العربي الإسلامي لم يكن مجرد مظهر للانبهار بالعجيب الغريب ، كما حدث في أداب غربية مثالية ، بل كان نتيجة أسباب موضوعية . إذ وجد ليرمونتوف ملامحا لنفسه - المتناقضة مع واقعها - في القيم الروحية للشرق العربي الإسلامي ، دون أن يجتنب هذا الملامح من النظر إلى حضارة الشرق العربي ، من خلال منظور رحب ، يقدم - في إنتاجه - صورتين متقاطعتين للشرق العربي : الشرق القديم مركز الإشعاع الحضاري والديني ، والشرق الحديث الذي أصابه التأخر فأصبح مطعما للمستعمرين .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة محمد علي الكردى عن «الشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا» فتحتل الدراسة تشويه رؤية الآخر أو تضخيمه بطريقة ذاتية ، سواء كان هذا الآخر الشرق أو الغرب ، من خلال مجموعتين من الدراسات عن الثقافة العربية الإسلامية . وبانتهاء هذا التحليل ، يبدأ «الواقع الأدبي» من هذا العدد ، ليحمل عرضا لمسألة جاسية عن «أثر ت. س. إليوت في و. ه. أودن» ، حصل بها ماهر شفيق فريد على درجة الدكتوراه في مستمير للماضي ، وتقريراً لصبري حافظ عن ندوة الحوار العربي الأوروبي التي عقدت بهامبورج (١١ - ١٦ أبريل ١٩٨٣) .

الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي

عبد الحكيم حسان

وما لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب في مفهومه ، وعدم التحديد في مصادره ، وانجاهاته ما لقي الأدب المقارن . فبالرغم من مدى ما يقرب من قرن على استواله فرعاً من فروع الدراسات الأدبية يخترق به في كثير من البلدان ، فإن المشتغلين به لا يزالون أهدم ما يكونون عن الالتحاق على كلمة سواء بصنعه . ولعل هذا الخلاف يرجع أكثر إلى أن مفهوم الأدب المقارن ظهر مرتبطاً بالنزعة القومية في القرن التاسع عشر ، بالرغم مما يبدو عليه من مسحة العقلية التي توضح في أهدافه ، مما أوجد منذ البداية نوعاً من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف . كان القرن التاسع عشر عصر محاولة التوفيق بين المتناقضات . بين المخدم والبناء ، بين النقي والإثبات ، بين العلم والدين ، بين العقل والقلب ، بين الماضي والحاضر ، وبين الاستغراق والتقدم . وما إن انتصف ذلك القرن حتى كانت كل أمة أوروبية تقريباً ، تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة ، وفي ظل ظروفها الفكرية والثقافية والفنية الخاصة ، مفهومها لتلك العبارة الغامضة التي كانت تتردد على ألسنة دارسي الأدب وغيرهم من المفكرين ، وهي عبارة «الأدب المقارن» . غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وما تتميز به العقلية الفرنسية من قدرة كلاسيكية على التنظيم ، مكّن فرنسا من أن تفرض في آخريات القرن التاسع عشر مفهومها للأدب المقارن ينطبق - جزئياً على الأقل - مع أكثر الانجاهات السائدة في الأنظار الأوروبية ، مما يبرهن هذا المفهوم أن يكتب لنفسه نوعاً جديداً في أكثر البلاد الأوروبية ، معبراً بذلك عن اتجاه أوروبي في الأدب المقارن .

ودان نيجم « الذي أخرج كتاباً بعنوان «الأدب المقارن» (١٩٣١) عرف فيه بهذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية ، وحدد فيه مبادئه ، وبين مناهج الدراسة فيه » و «جوبار» في كتيبه التعليمي الذي صدر في منتصف هذا القرن مع مقدمة قصيرة لـ «جان-«

وقد استكملت صياغة هذا المفهوم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ومن أهم من أسهموا في تحديد هذا المفهوم الفرنسي «بالنسبرجيه» في تقديمه للعديد الأول من مجلة الأدب المقارن الفرنسية (١٩٢١) بعنوان الأدب المقارن : الكلمة والثمن .

مارى كاريه « عرض فيها تعريف الأدب المقارن . ونظراً لصلور هذا الكتاب الأخير متأخراً نسبياً - وبعد أن تحدثت معالم الاتجاه الأمريكى فى الأدب المقارن - فإن من الممكن أن ينظر إليه على أنه يمثل الكلمة الأخيرة فى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن

يعرف «جوير» الأدب المقارن بأنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية . فالبحث المقارن يقف على الحدود القومية والقومية ويراقب معدلات الموضوعات والفكر والكتب والنواطف بين أديين أو عدة أدب . ومن ثم ، فإن منهجه فى البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه^(١) . وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بعمره مما وراء حدوده القومية والقومية . وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة مما يحتم دراستها على أساس المنهج التاريخى فى البحث . وبذلك يكون الأدب المقارن بناء على هذا المفهوم الفرنسى فرعاً لتاريخ الأدب . بل إن هذا ما قرره أستاذ «جوير» وجانب ماري كاريه « فى تقديمه لكتاب تلميذه . إذ قال «إن الأدب المقارن فرع من التاريخ الأدبى . لأنه دراسة العلاقات الروحية الدولية»^(٢) . وبالرغم من وصفه هذه العلاقات بالوصف «الدولية» ، فإن ذلك يسمى أن لا يعينا عن ارتكاز هذين التعريفين على نزع قومية واضحة . أما تعريف «كاريه» فإنه يجعل الأدب المقارن مجرد فرع لتاريخ الأدب يجعل من دراسة الأدب القومى مرتكزاً أساسياً للأدب المقارن . أى أن الأدب المقارن حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومى فى علاقاته بالأدب الأخرى . مهما انتهت الدراسة للمقارنة إلى اتفاق عالمية فإن مطلقها يظل مع ذلك قومياً . وأما تعريف «جوير» فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التى يقف عليها الباحث المقارن بـ «اللغوية» - على ما يثيره جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعض من جدد^(٣) - بل يضيف إلى ذلك وصف «القومية» مما فى ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومى للأدب المقارن ، مع أن القومية لها يبدو لا تريد على أن تكون عاملاً مصاحباً فى التمييز بين بعض الآداب من الوجهة الأكاديمية على الأقل

وبالإضافة إلى هذه الصيغة القومية للمفهوم الفرنسى للأدب المقارن ، نجد هذا المفهوم يعانى من عدم التحديد بين الفرنسيين أنفسهم . فقد تحدث «فان نيجم» فى كتابه للشار إليه آنما عن «الأدب العام» و«فرق بينه وبين الأدب المقارن بأن هذا الأخير : «يدرس فى المقالب علاقات ثنائية ، أى علاقة بين عصرين صحت ، سواء أكان هذان المنصران كتابين أم كاتبين أم طائفتين من الكتب أو الكتاب ثم أديين كاملين»^(٤) .

لما «الأدب العام» فبمثل فى «طائفة من الأبحاث تناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء فى علاقاتها للتبادلة ، أو فى انصافها بعضها على بعض»^(٥) . فهذا تعريف يقوم - كما هو واضح - على قضية شكلية تحتها هى أن الأدب المقارن يدرس علاقات ثنائية ، وأن الأدب العام يدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أديين . ويرى على ذلك سؤال عن وجود فرق فى المنهج بين

دراسة من النوع الأول ، ودراسة من النوع الثانى . ولما كان لحواب لا بد أن يكون ناتجاً فإنه يتضح أن الأدب العام الذى عقد له «فان نيجم» الباب الثالث والأخير من كتابه لم يسهم إلا فى إضفاء كم كبير من العموص وعدم التحديد على مفهوم الأدب المقارن نفسه وتكشف التعليقات لتأخره عن عصر عدم الإتباع فى هذا التصريح بين الأدب المقارن والأدب العام . ويرى «ماك» أن «فان نيجم» أنصى على الأدب العام بعد جغرافيا أوسع من العديدين الجغرافيين للأدب القومى والأدب المقارن . بحث يشمل نطاقاً أوريا أو شاملاً للمقارنتين . وهو لذلك يأمل أن يطرح مصطلح الأدب العام ما أمكن . إنه يعنى شياء مختلفة كثيرة بالنسبة لكثير من الناس^(٦) . ويعرض «ريبه ويليك» على ترويض «فان نيجم» بالأدب العام . ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان بالضرورة^(٧) . بل إن «جوير» نفسه يصطبر إلى الاعتراف بأن الحق الذى حدد للأدب العام يطبق على الأدب المقارن^(٨)

وبمثل الفرنسيون فى دراساتهم لقدرة بن مسائل التى يمكن الوصول بها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية . وهم بذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبى من ميدان الأدب المقارن

إسهم ينظرون شديداً إلى الدراسات التى تقوم على مجرد المقارنة ، أى التى تنكس بالكشف عن أوجه التشابه والتماثل . وطلاقاً من هذه الحفاظية العلمية ، يحلر كل من «كاريه» و«جوير» من دراسات التأثير على أساس أنها ظاهرة غير مؤكدة ، وبفصلان التركيز على قصايا مثل الاستقبال والوسائط والرحلات التدريجية والموافق تجاه بلد ما فى أدب بلد آخر فى فترة معينة ، لأن مثل هذه القصايا يمكن أن تقام على حلوها أدلة واقعية قصية .

هكذا عانى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن منذ نشأته من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والمضوع للنزعة التاريخية ، والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع ، وعدم التناسق بين المنطلق القومى والمذهب العلمى ، وغير ذلك مما سينكشف المزيد منه خلال الصفحات القادمة . وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة فى الأدب المكان الأول من عناية الباحثين المقارنين ، فى حين استل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة المكان الثانى . وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسى لجرئة العمل الأدبى أثناء دراسته ، بحيث لم تعد دراسته ، برصه حصلاً فنياً متكاملًا ، إنما محكماً حسب المناهج وطرق التناول التى تخطتها الفرنسيون . وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة .

كان من الطبيعى أن تنتهى الظروف التى أحاطت بنشأة الأدب المقارن فى القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة . وكان أهم هذه الظروف جميعاً سيطرة منهج البحث فى التاريخ وسيادة الفلسفة الوصفية . أما منهج البحث فى التاريخ فقد اكتمل فى القرن الثامن عشر . وقد تم فى هذا القرن من البحوث التاريخية ما حمل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعاً نزوعاً إلى التاريخ . ويمكن تلخيص

ما حققه مؤرخو النصف الثاني من القرن الثامن عشر مما يلي .

- (أ) توضيح فكرة العلم بوصفها مفتاحاً لفلسفة التاريخ
(ب) إيجاد مسج لجميع المادة وتصنيفها ، ونقدها ، وتصنيفها
(ج) توسيع مفهوم الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية

لقد كان لتوضيح فكرة التقدم تأثير كبير على تشكيل العمل الحديث ، إذ يستمد ذلك معادلة بين التفكير القديم والتفكير الحديث تبدل في أهميتها لقابلة بين المظرة إلى الخلف والمظرة إلى الأمام . فقد سهر الأقدمون إلى العصور السابقة نظرهم إلى العصور الذهبية التي لم يعد لها رجوع .

وكان الناس في القرون الوسطى ينظرون إلى أي عصر سابق على أنه أسعد من عصرهم . وكذلك عمل الناس في عصر النهضة والإصلاح . أما في القرن السابع عشر فقد بدأ الناس ينظرون إلى الأمام لا إلى الخلف وينطلقون إلى حياة أفضل . ويرجع ذلك إلى انتصار العلم الذي فتح أمام الأوروبيين آفاقاً لم يعرفوها من قبل ، وأتاح لعصرهم من الإمكانيات ما لم يكن لعصر سابق . ولم يقترب القرن السابع عشر من نهايته حتى أدرك أسيط الناس في أوروبا ، أن معاصريهم هم أقوا في معرفتهم بالطبيعة أشهر علماء العصور السابقة ونكس لما كان هناك من لا يزالون يعجبون بالأقدمين فقد استكروا مع أنصار الحداثة في معركة ضارية . كان من نتائجها انتشار فكرة التقدم على نطاق أوسع مما أكتسبها من المؤمنين بها أصحاب ما كان لها من قبل . وبعد أن كانت فكرة التقدم قاصرة على ميدان العلم ، تعدته إلى ميادين معرفة لأخرى بحيث أصبحت نظرية قائمة بذاتها تدبرها الجماهير لا الباحثون وحدهم .^(١٠)

ول سنة ١٧٢٥ أخرج «ميكو» الإيطلالي الطبعة الأولى من كتابه «مبادئ علم جديد يعالج الطبيعة العامة للأمم» . وقد حاول في هذا الكتاب أن يكشف القوانين التي تحكم تطور التاريخ . وقد انتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى ثلاث مراحل هي مرحلة الأكوية ومرحلة البطونة والمرحلة الإنسانية ، وأن لكل مرحلة منها قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها . وكان من أبرز أفكار «ميكو» في هذا الكتاب فكرة العقل الجماعي . ذلك أن معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين هموا بتطور التاريخ إما على أنه نتيجة مباشرة لتدخل التقدير ، أو على أنه من عمل عبقرية كبار المشرعين . أما هو فقد استبدل بذلك فكرة العقل الجماعي بوصفه الباحث والمطور للعصارات . وقد كانت طسمة «ميكو» في التاريخ سابقة لعصرها ، ولذلك لم تغدر قدورها إلا ما بعد

ومع ذلك فقد كانت فرنسا هي مهد كتابة التاريخ على أساس مسجى مسم . وقد ساعدها على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية . ولما كان جميع المادة التاريخية وتصنيفها يتطلب جهداً كبيراً لم يكن متاحاً إلا في الأديرة ، فقد قام رهبان القديس «مور» في باريس بهذه المهمة منذ آخريات القرن السابع عشر . غير أن

هؤلاء الرهبان وجهوا عناية فائقة إلى التفاصيل ، وأغفوا السد الداخلي للوثائق كما غفلوا عن التطور العام للتاريخ ، وصنع بذلك جرثومة ما أصاب مسج البحث في التاريخ أثناء القرن التاسع عشر من عجز وشكلنة

وكما كان لفرنسا الفضل في وضع قواعد جمع المادة التاريخية وتصنيفها ونقدها ، كان لها الفضل أيضاً في توسيع مفهوم الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية . وقد أدى «فولتير» ومدرسته دوراً مهماً في هذا . فقد أبرز في كتاباته التاريخية سجل الأمم وعوها وتدهورها ، وفصلتها وردائها ، وقوانينها وعاداتها ، وسلوكها وآدابها ، وتركيبها الاجتماعي ثم علومها وفنونها ، مع تفسير ذلك كله بالكشف عن قوانين تطورها وبالرغم مما اطوت عليه كتابات «فولتير» التاريخية من عيوب مغل إليها معاصروه بمقال مدرسته خلطت بالدراسات التاريخية حظوة واسعة إلى الأمام .^(١١) وكانت جهودها خلال القرن الثامن عشر هي التي مهدت لأن يكون للقرن التاسع عشر - كما تقدم - أكبر العصور جميعاً عناية بدراسة التاريخ ودرسته

وقد انتهى الإصراف في استخدام مسج البحث في التاريخ خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى أن يتحول البحث في التاريخ إلى مجرد اكتشاف للماضي ، مما يتضمنه ذلك من وضع بالتفاصيل ، وتركيز على حشد الحقائق المعروفة . على أمل أنها ستشيد يوماً ما هرم المعرفة الأكبر . وبذلك فقد مسج بحث في تاريخ إلى نزعة تاريخية زائفة ، لا ترى أن هناك حاجة إلى نظرية بدراسة الماضي ، وأن الحاضر لا يمكن أن يدرس دراسة منهجية . وقد ترتب على ذلك الانصراف عن تحليل الأدب ونقده ، وإلى الاهتمام بالحوادث الجارية في العمل الأدبي ، وإلى الانجذاب إلى الشكل ، ومن ثم عرضي القيم .^(١٢) في ظل هذه الظروف ، نشأ المفهوم الفرنسي من الأدب المقارن ، فاحتل كل خصائص مسج البحث في التاريخ وانعكست فيه اتجاهات الدراسات الأدبية في هذه الفترة

إلى فرنسا أيضاً ترجع نشأة الفلسفة الوضعية المعامل الذي شكل تطور المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن . حاول «كومت» ، مؤسس هذه الفلسفة ، أن يوفق بين هروغ المعرفة على أساس من النهج العلمي . وكانت أكثر دعاواه عذراً أنه وسع من استخدام مسج البحث في العلوم الطبيعية ، ليشمل بالإضافة إلى التاريخ والسياسة والأخلاق ، متكرراً بذلك علم الاجتماع الحديث الذي جعل منه علماً وصيحاً . فقد رأى «كومت» أن الفكر الإنساني يمر في تطوره بمراحل ثلاث ، هي المرحلة الدينية ، والمرحلة الميتافيزيقية ، والمرحلة الوضعية^(١٣) . ورأى أن الظواهر في المرحلة الدينية تنسج على أنها خاضعة لكائنات غير بشرية ، فعرض الأحداث السياسية إلى التقدير ، ويُنقذ أن للحكام إما بحكمهم عمقصى حق يهي . وفي المرحلة الميتافيزيقية تحلى المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية . فتحل الطبيعة محل الأكوية وترتكز السلطة السياسية على أساس من الحق الطبيعي والسيادة العامة . أما في المرحلة الوضعية فيعمد الناس إلى تصنيف الحقائق من خلال علاقات بعضها ببعض وعلاقاتها بحقائق

أعم . وتدرس الظواهر الاجتماعية بنفس الطريقة التي تدرس بها ظواهر الكيمياء والطبيعة^(١٢) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة الوضعية أن تحولت الواقعية في الأدب إلى طهيية ، فأنه أسس إلى تقليد مناهج البحث في العلوم الطبيعية في دراستهم للأدب . وعزى من الصعب استخدمت هذه المناهج في تفسير الظواهر الأدبية بواسطة مسيئتها الخفية في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بل قد حاول باحثون آخرون إدخال المناهج الكمية للعلوم إلى دراسة الأدب فاستخدموا الإحصاء والحدود والرسوم . بل لقد كان هناك اتجاه أكثر طموحا حاول استخدام المفاهيم البيولوجية في تتبع نشأة الأدب ، فقد تصور «برونشير» تطور الأجناس الأدبية على نفس شبة بتطور الأجناس الحية . وهكذا أصبح دارسو الأدب علماء أو أشباه علماء . ولكن لما كان دسوسهم إلى ميدان العلم قد جاء متأخراً ، وكانت المادة التي يدرسونها لا تستجيب بطبيعتها للمنهج العلمي ، فقد أصبحوا علماء من الدرجة الثانية ، يضطرون إلى الاحتجاج لموضوعهم ولا يعلقون على مناهجهم إلا آمالاً عامة^(١٣) . فإذا كانت التفرقة التاريخية قد اتجهت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مجرد تجميع الحقائق غير المتريفة فقد افترست الفلسفة الوضعية وسحب تفسير الأدب على أساس من منهج البحث في العلوم الطبيعية . وهكذا أصبح هذا العملان ليجهلا من الدراسات الأدبية بعامة دراسات علمية تنظر إلى ظواهر الأدب نظرتها إلى حقائق العلوم ، وتدرسها على أساس منهج البحث في العلوم . وبذلك تحول تاريخ الأدب إلى علم ، واصطاح النقد الأدبي صبغة علمية صارخة . أما الأدب المقارن فقد تجاوز تأثير هذين العاملين إلى طبيعته ، ليحدد مفهومه الذي كان لا يزال آنذاك في دور التكون ، فكان أن ظهر المفهوم الفرنسي الذي اكتمل في أواخر القرن التاسع عشر وبوالت القرن العشرين

غير أن رد الفعل ضد تاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية غير المدع بالأسس للدراسات الأدبية خلال النصف الأول من القرن العشرين تعبيراً كبيراً ، فأرجع إليها طابعها الأدبي الذي يهتم أول ما يهتم بالمصير القدي الخالي في الأدب ، ومهد لظهور مفهوم جديد للأدب المقارن اكتمل في منتصف هذا القرن هو المفهوم الأمريكي . إن أهم ما تتميز به مفهوم الأمريكي للأدب المقارن أنه من ناحية مستحابة للمتغيرات الفكرية والمهنية التي تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وأنه من ناحية أخرى محاولة لتلاقي أوجه القصور في المفهوم الفرنسي ، التي أشرنا إلى بعض منها قبلاً . إن هذه التصورات الفكرية والمهنية تمثل في المذهب الشكلي وما تطور إليه من فكر سيوى . فقد ظهر المذهب الشكلي في روسيا سنة ١٩١٦ . وكان في أساسه حركة معارضة للفرقة التعليمية في النقد الأدبي الروسي . ثم أصبح في ظل الشعبية احتجاجاً ضد المادة التاريخية أو هروباً منها . ولذلك أجمعت هذه المدرسة سنة ١٩٣٠ ، ولم ين من يمارسها في روسيا . لقد همم الشكليون العمل الأدبي على أنه «مجموع كل الوسائل المستخدمة فيه» ، أي العروض والأسلوب والتأليف وكل العناصر التي تسمى عادة «شكلاً» . ولكمهم يصنفون

إلى ذلك أيضاً إختيار الموضوع ، وتصوير الشخصيات ، والسبب والحكمة ، وكل ما ينظر إليه عادة على أنه «مادة» . كل هذه الوسائل ينظر إليها الشكليون على قدم المساواة على أنها وسائل ضيقة لتحقيق تأثير معين . وهذه الوسائل جميعاً ذات طبيعة مردوخة تقوم على التنظيم من ناحية والتشويه من ناحية أخرى . فإذا استخدم الشاعر مثلاً عنصراً لغوياً (صوتاً أو جملة أو تركيباً .. الخ) كما يستخدم في اللغة العامة فإنه لم يشر في هذه الحالة أي انتباه . ولكنه بمجرد أن يشوهه بإخصائه لتنظيم آخر غير التنظيم العام ، فإنه يجذب إليه الانتباه ، ويجعله بذلك موضوعاً للإدراك الخالي . ولقد واجه الشكليون الروس بحسم ووضوح مشكلة تاريخ الأدب برصده فرعاً متضراً عن تاريخ السلوك والحضارة ، منعكاً في مرآة الأدب . وابتاعهم بالجدلية التاريخية والماركسية - مع رفضهم مذهبها العالي - كتبوا تواريخ الأشكال الأدبية كتابة أدبية حذرة خارج الأدب بالنسبة لهم هو تاريخ التراث الأدبي . وكل عمل أدبي يدرس في ضوء خلفية من الأحوال الأدبية السابقة ، أو على أنه رد فعل صدحا ، لأن الشكليون نظروا إلى نشأة الأدب على أنها شدة دائية لا تتصل بتاريخ المجتمع أو بالتجارب الفردية للمؤلفين إلا بعلاقات خارجية . وكان من حظ تشيكوفسكوفا كما أن تستقبل واحداً من أكثر أعضاء المدرسة الشكلية الروسية أصالة ، وأغرىهم إنتاجاً ، هو «رومان جاكوبسون» . وقد أقام «جاكوبسون» صلات مع حلقه براغ التي كان لها رد فعل سابق ضد المذهب التاريخي والمذهبية والمسية السائدة آنذاك في دراسة الأدب . وقد نظمت حلقة براغ اللغوية سنة ١٩٢٦ ، وطبق أعضاءها مناهج الدراسة الأدبية التي طورها الشكليون الروس على المواد الحديثة ، وبكمهم حاولوا أن يصوغوها بطريقة أكثر فلسفية . وفي حلقة براغ حل للمصطلح «الببوية» محل للمصطلح «الشكلية» وجمع أعضاءها بين طريقة تناول الشكلية الحاصلة وبين المناهج الاجتماعية والمذهبية^(١٤) .

وانضمت «الببوية» تتطور في هذه الفترة في أوروبا وأمريكا دون أن يكون هناك اتصال بين حركتها على شاطئ الأطلسي . وكان «بومس» الذي يمثلهم «ليني شراوس» كثيراً ، أول من طور الأفكار الببوية في الأنثروبولوجيا اللغوية في أمريكا . وحده حله تلميذه «سابير» الذي أخرج كتاب (اللغة) سنة ١٩٢١ ، وكشف عن أهمية الفيلسوف الإيطالي «كرونتش» في بدء الببوية . ثم جاء «بلومفيلد» الذي أخرج كتابه (اللغة) سنة ١٩٣١ ، وأرمى أسس المنهج التوريبي في جامعة «ييل» ، متفقاً مع مدرسة «كوبنهاجن» ، ومعارضاً حلقة براغ في البحث عن الخصائص المميزة للوحدات اللغوية . وحين هاجر «جاكوبسون» أحد ممثلي حلقة براغ إلى أمريكا استقر في جامعة «هارفارد» ، وجعلها مركزاً لأفكار حلقة براغ ، كما أوجد صداقاً في بداية الأمر بين «ييل» و«هارفارد» ، ولكن تطور نظرية الاتصال ، ودخول المقاييس الرياضية في الدراسات اللغوية ، ساعداً على التقليل من الفروق بين المدرستين ، فقام من التلغيق بينهما منهج مشترك ساد الفكر الأمريكي كله تحت اسم «الببوية» بتعبير التحليل الشمولي القائم على مقاييس موضوعية ، ولا اعتماد على القيم الخلاقية والامتداد عمقا لا عرضاً .

وبلخص بحث «ريبه وويليك» «أزمة الأدب المقارن» التي ظهر في هذه الفترة^(١٧) متحد الاتجاه الجديد في الأدب المقارن على المفهوم الفرنسي في نقاط ثلاثة. هي عدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه، وعدم التركيز على العمل الأدبي في الدراسة، والاندفاع بموامل قومية. فقد رأى «ويليك» أن البرامج التي وضعها رواد المفهوم الفرنسي لم تستطع أن يقدم موضوعاً واضحاً ولا منهجاً محدداً. فقد ألقوا الأدب المقارن تحت جميع قدم للبحث، ووصفوا على كاهله اليد خبنة خفاقة القرن التاسع عشر وعلميته ونسبته التاريخية. كما أن محاولة «فان بيجه» لتفريق بين الأدب المقارن وبين الأدب العام لم تنجح. لأنها صيقت بحسب الأدب المقارن. بحيث قصرته على دراسة ما هو أجنبي في لأرب فأصبح مجموعة غير مناسكة من النشاط وشبكة من العلاقات. لا تتأ بتقطع. معربة عن الكل ذي المعنى كما رأى «وست» في المحاولة المتأخرة لكل من «كاربه» و«جويار». توسيع نطاق الأدب المقارن لعله يشمل دراسة النزعات القومية والأفكار التي تكون أمة عن أخرى مرسماً لعناصر غير أدبية على الأدب المقارن. ونسب في ذلك يرجع إلى أن «فان بيجه» واتساعه نظروا إلى دراسة الأدب المقارن تحت تأثير وصية القرن التاسع عشر. على أنها دراسة للمصادر والتأثيرات مؤسسية بالتصنيف السببي. ويستلزم تتبع الأعراس والموضوعات والشخصيات والمواقف والحبكات. ألح إلى مصادر أقدم تاريخياً. وأخيراً رأى «ويليك»، أن النزعة القومية التي تبرز في كتابات كثير من رواد المفهوم الفرنسي للأدب المقارن. أدب إلى نظام غريب من «إمساك الدفاتر» الثقافي، من أجل إقامة أمره من الفصل لأمة ما، عن طريق إثبات أكبر عدد من مظاهر التأثير من جانبها في أمة أو أمة أخرى، أو بإثبات أن الأمة التي ينتمي إليها المؤلف قد تمثلت كأنها أصيلاً عظيماً لمعنى يتأ تحت أية أمة أخرى. وأشار «ويليك» إلى أن ذلك يظهر سداجة في القائمة التي وضعها «جويار» في كتيبه التعليمي، والذي يجد فيه مربعات فارغة لرسائل لم تكتب بعد عن روتسار في إسبانيا، وكروني في إيطاليا، وبلسكال في هولندا، وهكذا. ويقول إن كثيراً من الباحثين أذو دراسات الحاسبات الأليكترونية هذه، وأعطوا سداً في الاستدانة في مقارنة الآداب.

كان مقال «ويليك» هذا بمثابة إعلان رسمي بحول مفهوم جديد للأدب المقارن يمكن نسبه في مقابل المفهوم الفرنسي بالمفهوم الأمريكي، وإن كان ظهور هذا المفهوم الجديد لم يزد إلى انتشار للمفهوم القديم الذي لا يزال العمل جارياً على أساسه في كثير من الجامعات حتى الآن.

وقد صدر عن القائمين الأمريكيين عدد من تعريجات الأدب المقارن من وجهة نظر هذا المفهوم الجديد. فقد عرجه «ريماك» بأنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية، والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد كالعلوم (الرسم والنحت والمعمار والموسيقى مثلاً) والفلسفة والتاريخ والمفهوم

إن «البيريه» مفهوم موعول في التجديد، يختلف تصويره من دهر إلى دهر، ولذلك يصعب تعريفها، ويكتفى عادة بوصفها وبيان خصائصها. وهي تقوم أساساً على عمليتي التحليل والتركيب. ومن خلال هاتين العمليتين يتجلى لنا شيء جديد هو «قابلية الفهم» وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائي ليسا «انطباعاً» عن العالم، ولكنها صيغ حقيقي لعالم آخر يشبهه، لا نسخاً للأول وإنما لعله قابلاً للفهم والإدراك^(١٨)، من هنا يتضح الاختلاف بين البيوية ومسح البحث في التاريخ. فهي تعترف بفكرة المصداق بين بية وأخرى خارجة عنها، على عكس مسح البحث في التاريخ الذي يقوم على فكرة الصراع داخل الشيء الواحد. ثم إن البية شبكة من العلاقات الوظيفية تكشف عن الأسباب في إطار الكل القائم، وتنبأ في حدود الحركة العادية للعلاقات في داخلها، خلافاً لمسح البحث في التاريخ الذي يجعل السابق سبباً لتلاحق، ومن ثم، فليس هناك مجال لتطبيق مسح البحث في التاريخ على العلوم الإنسانية، إذ لا يوجد فيها طابع التسلق واللحاق.

ومن وجهة نظر البيوية، تركز الدراسات الأدبية بصمة عامة على تحليل العمل الأدبي إلى عناصره المكونة له. ولما كانت هذه العناصر ليست إلا وسائل لتحقيق نوع معين من التأثير الجمالي، كان لابد من إعادة تركيبها لاكتشاف بنية العمل الأدبي ككل لهذا التركيز على دراسة العوامل المحيطة بالعمل الأدبي. كما كانت الدراسة تنم على أساس المسح التاريخي وفي ظل الفلسفة الوظيفية كان ذلك يؤدي إلى شجبتين كلتاهما ضارة بالدراسة الأدبية الصحيحة، أولاً أنها بحلال العمل الأدبي للرحلة الثانية من الاهتمام، لأن للرحلة الأولى قد حلت الظروف المحيطة بالعمل الأدبي، والأخرى تجربة العمل الأدبي حسب نوعية الظروف الموضوعية تحت الدراسة، ودراسة تفحص بالعمل الأدبي في سبيل أشياء خارجة عنه لا يمكن أن تكون دراسة أدبية صحيحة، لأنها تهمل صفة الأدبية في موضوع درسته، وتشيدل العلم بالنقد والإدراك العقل بالإدراك الجمالي من هذا كان النصف الأول من القرن العشرين فترة ردود أفعال ضد وصية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فالمركات والتجتمعات الأكاديمية والنقدية في القرن العشرين التي تختلف فيما بينها من حيث مناهجها وأهدافها. مثل كرونتشي وأتباعه في إيطاليا، والشكلية الروسية ومروعا وتطوراتها في بولاندا

وشيكوسوفسكا، وعلم الأسلوب الألماني الذي كانت له أصداء في البلاد الناطقة بالإسبانية، والنقد الوحدوي في فرنسا وألمانيا، والنقد المحدد في أمريكا، ونقد الأسطورة المستوحى من الأعاط الخردجية لـ «يويج» وحق التحليل النفسي الفرويدى، كل هذه أيا كانت عيوبها، وأوجه العصور فيها، تجتمعت في رد فعل واحد ضد الحفاقية الخارجية والاتجاه التحريضي. ونتيجة لذلك ظهر في منتصف ثقرن العشرين مفهوم أمريكي للأدب المقارن في مقابل المفهوم الفرنسي الذي كان ولدت اتجاهات القرن التاسع عشر التي مر ذكرها.

الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والدين . الخ) من ناحية أخرى ، اختصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو أدب لآخر ، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنساني الأخرى (١٨) . وعرفه داوود التريخ وتريخا قريبا من هذا فقال : « من الحق عليه لأن بصفة عامة أن الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى أن يصح أخذها إزاء الآخر ، ولكنه بدلا من ذلك يقدم سبعا لتوسيع نظرة الإنسان في تناول الأعمال الأدبية المعنية . إنه طريقة للنظر إلى دور الأوطر الصيغة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات في الثقافات القومية المتعددة ، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنساني . باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد ، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر » (١٩) . ويتضح من هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكي للأدب المقارن يمتاز عن المفهوم الفرنسي بشيئين ، أولهما أنه يحاول أن يتفادى تلك المآخذ التي أحدثت على للمفهوم الفرنسي ، والتي خلصها تلخيصا حسنا مقال «ويليك» كما مر ، والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن عن طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية ، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنساني من ناحية أخرى . وقد راجع هذا للمفهوم في أمريكا وخارجها ، واتسع نطاق الدراسات المقارنة الفاتحة على أساسه وخاصة في السنوات العشرين الماضية

إن للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن يستمد صوب وجوده من كونه فكرة إصلاحية لمفهوم يدعى أنه قد تأخر به الزمن وأصبح أساسه الفكري جزءا من الماضي . ومن ثم فإن من حقا قد توقع أن يكون هذا المفهوم بحاجة من العيوب التي أنكرها . فهل حقق المفهوم الأمريكي هذا الهدف ؟ أما أن هذا للمفهوم الجديد ، يمثل خطوة إلى الأمام في ميدان الدراسات الأدبية المقارنة فهذا مما لا شك فيه . ويمكننا شاهدة على ذلك أن منهج البحث الذي يرتكز عليه هذا المفهوم الجديد بعد من أحدث ما انتهى إليه الفكر الإنساني ، لأنه تطور خلال الربع الثاني من القرن العشرين ، في حين يرجع منهج البحث الذي يقوم عليه المفهوم الفرنسي إلى القرن التاسع عشر ولذلك من الآثار ، « ذكر مفضلا عباسي » ومع ذلك فإن المفهوم الجديد لم يستطع أن يخلص كثيرا من عيب العيوب التي أحدها على للمفهوم الفرنسي ، ومن أهم هذه العيوب ما يلي :-

أولا : نظر المفهوم الأمريكي إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها ، فإن تبجح ، دون أن يستطيع التمييز بينها وبين الأدب

المقارن من حيث المنهج ، مما أدى إلى احتلاط المفاهيم والمناهج بين هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية . لكن بالرغم من ذلك ظل الأدب العام يدرس في بعض الجامعات الأمريكية إلى اليوم دون تمييز حاسم بين مفهومه ومفهوم الأدب المقارن . وهناك مجلة علمية تضم الفرعين في صوانها ، وهي «الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام»

Yearbook of Comparative and General Literature

ثانيا : إن التعريفات التي وضعها المقاربون الأمريكيون للأدب المقارن لا تتسم بالوحدة المتكاملة ، إذ يظهر فيها طابع لارذواجية ، ذلك في الأدب المقارن حسب هذا للمفهوم هو أولا المقارنة بين الآداب ، وهو ثانيا مقارنة الأدب بعينه من وسائل التعبير الإنساني . ومن حق العقل الذي يريد أن يحسب مفهومها ما ، أن يطالب باتسام ذلك للمفهوم بالوحدة ، لأن هذه الازدواجية تؤدي إلى تكون مفهومين لا مفهوم واحد في الدهن .

ثالثا : بالرغم من أن المفهوم الأمريكي يستمر ما يلاحظ في كتابات رواد للمفهوم الفرنسي من نزعة قومية ، علما من مخطات القرن التاسع عشر ، فإن كثيرا من المقارنين الأمريكيين تورطوا في قومية من نوع آخر ، تتمثل في ظنهم الخاصة إلى التراث الأدبي الغربي بوصفه منطقة مميزة بذاتها في نطاق الدراسات المقارنة ، فالإنسان لا يرى كبير معنى في ذلك التحديد الذي أورده . من سبل المثال - « روبرت . ج . كليمتسي » لهوور الأدب المقارن أو أبعاده الثلاثة ، وهي محور التراث الغربي الذي تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر ، ثم محور الشرق والغرب ، وأخيرا محور الأدب العالي (٢٠) . أهلا نعم الاعتبارات الأكاديمية والاعتبارات الإنسانية جميعها صرف النظر عن المحورين الأولين والاكتفاء بالثالث محورا وجيدا للأدب للمقارن ؟

ومع ذلك ، فإن النجاح الكبير الذي حققه للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن في السنوات الأخيرة ، ومشاركة الكثير من أمم الشرق في مجال الدراسات المقارنة فكريا وتطبيقا ، ولتقديم لهائل الذي حققته وسائل الاتصال بين الشعوب ، كل ذلك يوحى بقدرة هذا المفهوم الجديد على التخلص من هذه العيوب ، والمضي في طريقه لتحقيق المزيد من النجاح

المواضع

- (١) « ما يسر فراسا جويد » ، الأدب المقارن . ترجمة هكتور محمد غلاب ودراسة الدكتور عبد العظيم محمود (سنة البيان العربي ١٩٥٦) ص ٥
- (٢) نفس المرجع ، مقدمة كتابه ، ص ١

- (٣) « يجب كثير من الباحثين إلى أن الوضع اللاحق في العالم لا يزيد الرأي القائل بأن الفئات وسبعا مثل الحدود الفاصلة بين بعض الآداب وبعض الأمم بصورتها مثلا ماذا يمكن أن يقال عن الأدب الإنجليزي ، والأدب الأمريكي ، والأدب

(١٣) يذكر هذا الصنيع في قوة بضم «فيكون» التي سبقت الإشارة إليه منذ قليل رغم أن المطابق بين التفسير ليس تاماً

(١٤) Basil Willey, *Nineteenth-Century Studies*, (Penguin Books 1944) p.199.

(١٥) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp 257-258.

(١٦) See; René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp. 275-279.

(١٧) د. صلاح قبل ، نظرية النكتة في النقد الأدبي (مكتبة الأجل للدراسة ١٩٧٨) ص ١٦٦

(١٨) ففي هذا البحث في مؤخر الأدب المقارن الذي أقيم في «تطوان» سنة ١٩٨٨ وشرف ضمن أعمال هذا المؤتمر. ثم نشر بعد ذلك مع عدد من الأبحاث لأخرى للمؤلف في كتاب سبقت الإشارة إليه في هذا الأقال بصواب *Concept of Criticism*. (انظر ص ٢٨٢)

(١٩) Henry Renak, *Comparative Literature - Method and Perspective*, (١٩) p. 1

(٢٠) A. Owen Aldridge, *Comparative Literature, Matter and Method*.

(٢١) See; Robert J. Clements, *Comparative Literature as Academic Discipline*, (New York 1977), p. 7.

الكندي ، والأدب الأندلسي ، والأدب البيروني ، وكلها تكب لغة واحدة في اللغة الإنجليزية - ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الأدب الفرنسي والأدب الإسباني والأدب الروسي في جنوب روسيا ، كما يقال كذلك عن الأدب الألماني والأدب النمساوي في شمال روسيا ، فالخلاصة القاطنة للتميزة تقع من النظر إلى كل مجموعة من هذه الآداب على أنها أدب واحد

(٤) فان يجمع ، الأدب القديم ، (دار الفكر العربي) ص ١٧٤

(٥) المرجع نفسه ص ١٧٨

(٦) See, *Comparative Literature, Method and Perspective* (S. I. U. P. 1961).

(٧) René Wellek, *Concept of Criticism* (Yale University Press, 1978), p. 290.

(٨) جريد ، الأدب المقارن ، الفصل من (ص)

(٩) P. Smith, *The Enlightenment, 1687-1776, Volume II op. History of Modern Culture*.

(١٠) Ibid, p. 35.

(١١) P. Smith, (op. cit.)

(١٢) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) p. 257



أولريش فايسستين

التأثير والتقليد

يعد كتاب أولريش فايسستين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» من الكتب الأساسية لعلم الأدب المقارن في ألمانيا ، فهو يعرض لمبادئ هذا العلم ومناهجه ، ويشرح قواعده معتمداً على البحوث الكثيرة التي جرت في هذا الميدان ، لا في ألمانيا وحدها ، بل في العالم الغربي بصفة عامة . ولها على ترجمة الباب الثالث منه ، ويحمل عنوان «التأثير والتقليد» .

...

يعد مفهوم التأثير مفهوماً أساسياً في كل بحوث المقارنة ، لأنه يفترض بدايةً وجود عملين ، العمل الذي يصدر عنه التأثير ، والعمل الذي يتصب عليه التأثير . ولا نكاد نرى بنا حاجة إلى تأكيد أن الفرق من الناحية للمهجة بين دراسة التأثيرات في قلب أديب قومي بعينه ، والتأثيرات التي تتجاوز حدود البلد ، لا يظهر إلا في أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أعمالاً أدبية بلغات مختلفة .

الماب آراء الباحثين الذين اشرنا إليهم حتى وضع هذا المفهوم . وروية منا في تحاشي التعقيدات للمهجة قدر الطاقة ، سنحضر الطرف في البداية عن أن المرميلين (أو المشعين أو الباليين) لتأثير أدبي والتلفين (أو المستقلين) لهذا التأثير لا تقوم بينهم صلة مباشرة ، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق وسطاء هم المترجمون والنقاد والمعلقون والطلقاء والرحالة ، أو عن طريق كتب أو محلات . ونحن إنما نفعل ذلك لأننا سنتناول وظيفة الوسيط بالتحديد في الباب التالي من كتابنا ، وإن صح أن تناولنا لها سيكون حائراً . وستذكر فيما يلي على أية حال مثالين نريد بهما جذب انتباه القارئ إلى أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والعلول .

يرى (إيهاب حسن) أن مجال البحوث الأدبية قد شاع فيه للأسف «أن مفهوم التأثير الذي يتخذ دلالة على العلاقة ابتداءً من علاقة المصادفة البحتة إلى علاقة السببية مروراً بمجال مطمح مسياً يعرف على الارتباطات الوسيطة» ولقد احتلت هذه المسألة الحيوية في السوروت الأخيرة ، وخاصة في الدوائر الأمريكية المعنية ، مركز الصدارة المرة تلو المرة . ودارت مساجلات اتسمت أحياناً بالحدة حول هذا الموضوع ، اشترك فيها إيهاب حسن وعلماء آخرون مثل (آما بالنكين) و (هاسكل بلوك) و (كلوديو جومين) و (جوزيف شو) . بلغت هذه المساجلات ذروتها الموقنة وختمتها في المؤتمر الأول الذي عقده اتحاد المتخصصين في الأدب المقارن . ومناقش في هذا

يتناول التأثير الأدبي من ناحية الاكتساب الشعوري أو اللاشعوري لدى الخلق، فنتركه مفتوحاً في البداية. وأفضل طريقة للتعرف بين مفهوم «التأثير» *Einfluss* و«التقليد» *Nachahmung* من الناحية المصنوية هي أن نقول إن التأثير هو تقليد لا شعوري، وإن التقليد هو تأثير شعوري. ولقد أصاب (شو) حيناً قال: «يختلف التأثير عن التقليد في أن المؤلف الذي ينصب عليه التأثير يؤلف عملاً خاصاً في جوهره. والتأثير لا يقتصر على تفصيلات فردية، أو صور، أو اقتباسات، أو حتى على مصادر. وإن صح أنه قد يشتمل عليها. التأثير شيء متفعل، شيء متفهم، يتشكل في أذهان فئة. ويعرف أولدريدج التأثير بأنه «شيء يوجد في عمل مؤلف ما، ما كان ليوجد فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق». ويتفق مع شو عندما يقول: «ليس التأثير شيئاً يظهر كاستلوب مسرد جسم بل يعني علينا أن نبحث عنه في ظواهر كثيرة متعددة». ويمكن أن نقول بعبارة أخرى: ليس التأثير مرادفاً محال من الأحوال للتطابق المعنى.

وبدا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما من لوجه النظر المختلفة فإننا نحس التصرف عندما نضع قائمة، تبدأ بظاهرة الترجمة، ونحرم بالاعتباس والتقليد، وتنتهي بالتأثير قائمة على هيئة خط صاعد، يظل يصعد حتى يصل إلى القمم التي الأصل، بشرط ألا نفهم الأصالة - بالضرورة - على أنها تجديدات شكلية أو مصنوبة فقط، بل مفاهيم جديدة، أو تكوينات جديدة أيضاً، تعتمد فيما تعتمد من الناحية المصنوية والتشكيلية على محاذج سامة ونحن في هذا متفق تماماً مع (ويند) و (واريس) حيث يقولان «من المؤلف في زمان هذا أن يسيئ الناس فهم الأصالة فيتصورونها على أنها مجرد كسر للتقاليد، ومن المؤلف أيضاً أن يلتصق الناس في موضع خطأ، هو المادة الجديدة لعمل فني، أو في الميكل فحسب - في الموضوع التقليدي والإطار التقليدي... إن العمل وسط تقاليد معينة، والرضا بمقوماتها، يتفق وينسجم تماماً مع القوة العاطفية والقيمة الفنية».

إن جدلية الأصالة والتقليد تنظم تاريخ الأدب وتاريخ الفن كخط حال لا ينقطع وفي عصور الانبعاثية الكلاسيكية، يُستحسن التقليد ويُستدح بأنه انتقائية *Eklektik* وفي عصور العاصمة والاندفاع والرومانتيكية والسريرية، يستهجن التقليد ويرفض. وكل العصور ترفض التقليد الذي يشهد صورة السرقة *Plagiat* أي التقليد دون ذكر النحودج السابق، أو إيراد استشهاد دون بيان مصدره. وبين هذا وذاك يحيط الشك بالسرقة أين تنتهي وبالاكتباس الحلاق أين يبدأ. ونسفر مثلاً إلى (برنوت بريشت) واستغلال الجسور الشهير للتهن في أوروبا «الثلاث فوش» لترجمات (ك. ل. ل. نير) لقصائد (فرانسوا فيون).

يقول (شو): «المؤلف في حالة التقليد ينزل عن شخصيته الخلاقة قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه - كما هي العادة - ولكنه في الوقت نفسه يتحرر من الأمانة التمهينية التي

يقول جوزيف شو عن (ميتايل ليرمونتوف) إنه شاعر نقل عن طريق بوشكين معط القصة الشعرية. ولكنه اتصل (ببايرون) علاوة على ذلك مباشرة ليأخذ عنه خصائصه ويعيد منها في أدبه تلك الخصائص التي تغاصى بها (بوشكين) ولو لم يدركها إلا على نحو مضطرب مختلط. ومعنى هذا، أن تأثير بايرون على (ليرمونتوف) تأثير مردوح على شاكتين. وقد دفعت هذه للملاحظة العالم الأمريكي إلى أن ينسحب إلى الأفكار التالية: «من أكثر المشكلات تعقيداً في مجال دراسة التأثير مشكلة القطع عما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر، من الممكن أن يجب أخذ المؤثرين تأثير مؤلف أجنبي، ويدخله في التراث الأدبي، ثم يحدث أن يتغذى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطني، كما حدث بالنسبة لثلاث اللورد بايرون في روسيا وبينما هذا التراث يسري في طريقه يمكن أن يأتي مؤلف وطني آخر، ويزيد هذا التراث ثراءً، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبي ويستقى من أذهانه بعض المواد، أو اللغات أو الصور، أو للآثرات التي لم يكن لمؤلف الوطني الأول قد استفادها».

ويشتمل (ألدريدج) - (بنجامين فرنكلين) وبمجموعة جيكيو للساعة «لغوم ريتشارد الفقيه» ليعين أن «مؤلفاً ما يمكن أن يتأثر بأجزاء من أذهان مؤلف آخر دون أن يكون على وعي بسلمه هذا أفعال، أو دون أن يكون على وعي بأفعاله في مجموعها من بين الحكيم الواردة في التلوم عدد كتيبه (لاروشموكو). «لستنا بقادرين على أن نبرهن تفصيلياً على ما إذا كان فرانكلين قد استفاد من مؤلف الفرنسي (لاروشموكو) مباشرة، أو أعظم معلوماته عنها من محادثات باللغة الإنجليزية».

ونحن إذ نبحث في هذا للمشكلة بحثاً منظماً، ننبه إلى أن عالم الأدب للمقارن لا يفرق بفرقة تفضيحية بين العامل المرسل والعامل المطلق في عملية التأثير، فليس مما يحس الكرامة أن يطلق للمؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً. كما ينبغي أن يصدر في بحثنا عن منطلق سيكلوجي يشتمل في أن المرسل لا يلعب هذا الدور هامداً، وأن الخلق لا يعي علاقة التجهية التي يدخل فيها إلا نادراً.

ويستثنى من هذه المفارقة التي أوسيناها لتونا للمدارس والمجموعات، حيث يتم البحث والتلقي في إطار العلاقة بين المعلم وتلاميذه، أو القائد لأبعاده، بصورة واعية مضبوطة في أغلب الأحوال. وليس ما يجري في هذه الأحوال من قيل التأثير، بل هو من قيل التقليد. وعلينا أن نلاحظ حلاوة على ذلك أننا في معالجتنا النظرية للمشكلة سيقبل اهتمامنا سيباً بالمرسل، لأن معالجة إسهامه في عملية التأثير يدخل في إطار آخر، هو إطار تاريخ مشاط المؤلف (عما في ذلك الاستقبال والانتشار والمجاء والاطلاع). ولن نجعل للمعايير الجمالية - على الأقل في بداية البحث - إلا دوراً ثانوياً. والرأي عدداً أن أفضل موضع نصح فيه الاستقبال من ناحية التتابع الزماني هو موضع المرحلة التمهيدية للإحاطة أو الاكتساب.

أما المدى الذي يمكن أن يصل إليه بحثنا في هذا الفصل الذي

تستعملها الترجمة « المؤلف في حالة الاقتباس Bearbeitung - وبخاصة في حالة الاقتباس عن عمل بلغة أجنبية - بعمل انطباعاً من ترجمة حرفية ونجد أنفسنا حياضاً أمر من اثنين ؛ إما أن يكون الاقتباس ساعياً إلى تحويل تقاريف يصل إلى حد القبة الفنية الخاصة ، أو يكون الاقتباس - كما في حالة وضع (موريس فاليس) لصياغة إنجليزية لمسرحية دورينات «زيارة السيدة العجوز» - محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف . ويصل المؤلف في هذه الحالة غالباً إلى ما يمكن أن نسميه الحياة الخلاقية وقد ظهر في الفترة الأخيرة شعراء أمريكيون هم وزهم - مثل روبرت لويل خاصة - عالجوا شكلاً معيناً من التقليد الشعري أطلقوا عليه اسم التقليد imitation عمل هؤلاء الشعراء مثلاً فعل جون في ديوانه «الشرق الغربي» ومثلاً فعل (إزرا باوند) (برنولت بريشت) مع اللادج الصينية السابقة ، فتناولوا ترجمات موجودة لشعر أجنبي ، وأعادوا صياغة القصائد بصاحبين أفعالاً هي أعمال أصيلة في حقيقتها

وهناك نوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه ، بل يتمثل في تقليد أدب بعينه أو عصر بعينه . ويشير تاريخ الأدب إلى هذه الظاهرة تحت اسم المحاكاة الأسلوبية Stilisierung

فالمحاكاة الأسلوبية قريبة من التقليد ، ولكن من الأفضل اعتبارها شيئاً قائماً بذاته . وفي حالة المحاكاة الأسلوبية يسعى مؤلف ما للبرع هدفه في هيتي مؤلفاً آخر أو صلاً أدبياً ، وقد يتبنى أسلوب عصر بأسره ، محدثاً ارتباطاً بين الأسلوب والمؤلف . ويمثل «تاريخ الأدب» بوشكين لبايرون ، وهي الطريقة التي استخدم فيها الأسلوب لروسو السقديم في بعض أجسامه «أوجين أونيسجين» Eugen Onegin ويصح أن نشير في هذا المقام إلى ما كان جارياً في المدارس حتى نهاية القرن الماضي حيث كان التلاميذ يطالبون بكتابة قصائد على أسلوب الكلاسيكيين أو على أسلوب المعاصرين . وقد ذكر (رودلف جرمر) أن (ت. س. إلبرت) اضطر إلى الكتابة على هذا النحو في عام ١٩٠٥ في سانت لويس .

ونعتبر «المهارة الاستهزائية» Burleske تنويعاً ضاحكاً للمحاكاة الأسلوبية (انظر مثلاً أوبريتات جيلبرت وسوليفان) وهذا النوع من المهارة يقوم على تقليد أسلوب ما تقليداً يثير شكلاً ، وبجملته مدعاة للضحك والامتناء . أما المزج Pastiche - وهي ليست من النوع الضاحك - فإنها تقوم على مزج سمات شكلية (أو سمات مصمومة) تستخلص من مؤلفات مختلفة وتعرض على شكل قليل الترابط ، فإذا كان تقليد الأعمال الأدبية السابقة يهدف إلى الخط من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر مناقضة Parodie والمناقضة ترمي إلى تشويه الأصل بقينا . وإذا كان الأدب الساخر Satire وفي الكاريكاتير Karikatur يتحدثان من الحياة موضوعاً لها فإن المناقضة تتعد من الفن موضوعاً . وعليها أن تلاحظ هنا أن نوع المناقضة

ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاهما في عمل واحد - بل في موضع واحد - فها يتكاملان ويضفي كلاهما الآخر . كذلك نلاحظ شيئاً يحدث من تلقاء نفسه ، يتمثل في أن المناقضة كثيراً ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبي سابق وتشويهه ، متصيح عملاً يتسم بالأصالة الفنية أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بداهة ، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع التكلف الأسلوبى Stilblüten والتحويل الشكلي Kutsch والكليشيه Klischee تحت هذا العنوان .

وتعتبر المناقضة وإلباس النص الأصل ثوباً آخر Travestie ، من حيث هما نوعان لخلاقان من أنواع النقد ، ظاهرتين تتغلغلان من التأثير الإيجابي إلى ما يمكن أن نسميه «التأثير السلبي» . والتأثير السلبي في رأى علماء مثل (أنا بالاكيا) يتمثل في ظهور اتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على تراء قبة واتجاهات دوقية سائدة . ويمكن أن نوجز فنقول إن المقصود به هو الفرد النص أو الثورة الفنية . ويحمل تاريخ الأدب بالأمثلة ، منها رفض (فيكتور هوجو) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المنتشرة في أعمال (كورن) و(راسين) وقد حبر عن هذا الرفض في مقدمة التي قدم بها مسرحيته المسماة «كرومويل» . ومنها أيضاً رفض ماريتي المستقبل لكل فن متعق .

وتبين الأستاذة (بالاكيا) أن هذه التأثيرات السلبية تظهر أكثر ما تظهر في قلب الأدب القومي عندما يثور الأبناء على الآباء في حال الأدب . تقول :

«من المفيد أن نذكر أن التأثيرات المتبادلة للمؤلفين الذين يتمتعون إلى جسية واحدة ، ويتكلمون لغة واحدة ، هي تأثيرات سلبية نجم عن رد الفعل ، فالأجيال ترمي إلى أن ينافس بعضها بعضاً ، وتتسلط بالمردي في رفضها لأعمال الجيل السابق الذي تعتبره من آثار الماضي» .

إن يشغل الأدب المقارن نفسه بهذه الظاهرة الغريبة ، وإن كانت تنقسم بسبب تاريخية أدبية مميزة ، أو لن يشغل نفسه بها إلاها تتر ، لأسباب من بينها أنه ليس هناك في الأدب المقارن مجال للحديث عن المناقضة وقراءة الأدب الأصح تتم عادة في سن الصبح عندما يكون الإنسان أكثر وعياً بالحاجة إلى نماذج واتجاهات .

ويمكننا أن نشير هنا إلى تنويع حلابة من تنويعات «التأثير السلبي» ؛ هي التي أطلق عليها (برنولت بريشت) اسم «التحطيط المقابل» Gegenentwurf . ويقوم التحطيط المقابل على قلب القمة المحدلية في عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى عكسها ، كما كان بريشت يصرى أن يفعل بمسرحية صامويل بيكيت «في انتظار جودو»

ولسأحاول رسم حدود أخرى حتى تتعاشق التداخلات

تجرب الطبعين « إن الأعمال العظيمة هي تلك التي يعجز مله (إبوليت تين) عن تحليلها تحليلًا كاملاً »

ويحمد نملك الاستقبالية بصفة عامة على وحدة شخصية المرسل التي نهده. هذه الدراسات إلى تتبع شهرته وتقييمه و حياته وبعد مماته . وهناك حالة خاصة هي استخدام الاستشهادات والتلميحات . ولاحظ أن التطابق اللفظي (الهم إلا إذا كان وليد المصادفة) يعتبر ناحية شكلية سطحية للتأثير ، أو هو يدخل على الأخرى في مجال الاستقبال . أما التحول من الكم إلى الكيف فلا يظهر إلا في أعمال من النوع الذي درسه (هرمان ماير) دراسة نقدية متارة في كتابه «الاستشهاد في الفن القصصى» ، ومن الأشياء الجديدة بالاهتمام في هذا المقام «التحليل التاورالي» بدأ هدمت الذي شره (أرو هوشس) و (يوهانس شلاف) تحت اسم برومجي مستطار هو «ياريه ب . هولسن» . في هذا التحليل يتابع المؤرخ الاستشهادات الكثيرة المنتثرة المستعادة من مسرحية شكسبير متبعة ساخرة منقصة . أما الاستشهادات اللاشعورية - مثل عبارات قاوست الكثرة في الأدب الألماني الحديث ، وهي تحتاج إلى دراسة مستقلة - هذه الاستشهادات اللاشعورية ليست تأثيرات بمعنى الكلمة لأنها كثيراً ما تظهر متائرة ، ولأنها أصبحت في الحقيقة جزءاً من التراث الثقافي .

ولتناول الآن ونحن في مجال الحديث عن موضوع «التأثير» ذلك النوع من التأثير السلبي الذي يسميه (روبير إيسكاريت) «الحياة المخلقة» . ويطلق عالم الاجتماع الأدبي الفرنسي هذه التسمية على ظاهرة معروفة تشبه في أن جمهوراً لاحقاً قد يحظى فهم عمل ما فنيح له ، على حد قول إيسكاريت ، ضرورياً من الانتعاش أو البحث فحمله يحقق «فها وراء الحدود الاجتماعية والمكانية والزمانية صغراً من الجاه البديل لدى مجموعات أخرى غير جمهور الأدب نفسه» . ويستأنف إيسكاريت كلامه قائلاً :

«لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا تصل إلى العمل الأدبي على نحو مباشر ، وهي لا تلمس في هذا العمل الشيء الذي راد المؤلف أن يعبر عنه . وهكذا فإن بوابهم ونوايا الأديب لا تتلاق ولا تتقابل ، ولكن من الممكن أن يكون بينها تقبل ، أي أن الأديب لم يكن يقصد إلى وضع هذا الشيء بالذات على نحو واضح أو لعله لم يكرهه على الإطلاق» .

ويذكر (إيسكاريت) من بين الأمثلة المزدوجة على تعبر مراكز التمثل بناء على اختلافات اجتماعية وتاريخية ، أو حتى اختلافات من شأن تبدل الأجيال ، مثل الشعبية التي تحففت رحلات (جيمس) من تأليف (سويت) و (روبنسون كروو) (لدليل ديغو) - من حيث هما كتابان يمثلان حتى اليوم قراءة محبة للأطفال - بينما تحول كتاب لويس كارول - (أليس في أرض المعجائب) وهو كتاب جعل أساساً للأطفال - فأصبح الكبار والنقاد يحلون به .

وليس من الممكن نحاش الحياة المخلقة في أثناء الترجمة . ولم

الاصطلاحية والمصنوية . وإنما يدمنا إلى هذه المحاولة ما تلاحظه عن أصحاب النظريات من العلماء الفرنسيين في مجال الأدب المقارن ، الذين يرضون للأسف الصريح بين «التأثير» و«الفعالية» . يقول (فان تينجيم) : «ومن الناحية العملية فإن دراسة تأثير كاتب ما على الخارج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدير الذي يتأله ، أو بالخط الذي يسم به ، حتى أننا لا نستطيع أن نحصل الأمرين أحدهما عن الآخر» .

يقول (جويار) في درسته التي لا يعبر فيها عن آرائه هو وحده ، والتي لم يتورع فيها عن النقل دون إشارة إلى المراجع ، إن التأثير ظاهرة عامة بين عدد من المؤلفين يسمى معاملتها على هذا النحو مشترك . ويدل على ذلك الموان الذي يستخدمة بالجمع «حظ المؤلفين» صحيح أنه يوضح أنه يسمى علينا أن نترق تحريفاً «دقيق» بين «الانتشار» و«التقليد» و«النجاح» و«التأثير» ، ولكنه يذكر في عداد «أنواع التأثير الممنعة» ، تقديس حاك روسو وعالية مسرحيات شكسبير عن لرومانتيكيين الفرنسيين . والانتشار الأوروبي للأفكار التنويرية لقولير . فضلاً عن ذلك يبدأ الفصل الخامس من كتابه ، ذلك الفصل الذي يحمل عنوان «التأثير والنجاح» بحملة مضلة «موضوع حظ المؤلفين خارج بلادهم الأصلية» و«في فرنسا وفي دائرة التلاميذ الأجانب للمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن على إجراء قدر من الدراسات يوفق ما نجري في أي فرع آخر من فروع الأدب المقارن» .

أما (جان ماري كاريه) يتميز بقدرة أفضل على التفريق فهو يكتب في المقدمة التي صدر بها كتاب (جويار) متوجهاً لوضع بحوثه نقارة ومهامها ، أن الدراسات المنصبة على التأثير دراسات إجرائها صعب ، وكثيراً ما نجيب الرجاء . ويحمل (جان ماري كاريه) الأسئلة للبحوث الاستقبالية البحتة . وهذه هي (أنا بالاكبان) تقف في مقابلها - للنشور في الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام ، وفي المؤتمر المشار إليه - موقفاً حاسماً ضد تدخل بحوث التأثير والاستقبال ، صيبة اختلاف الشروط للبديئية لكل نوع من البحوث . فمن الممكن أن تبنى البحوث الاستقبالية صبة جديدة على اللامع الفنية للمرسل ، ولكنها تدور غالباً في دائرة علم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الجاهي والإحصاء . أما بحوث التأثير فتدور في المقام الأول حول توجيه الفترات المصبة ، وتستخدم بدلاً من المقاييس الكمية المقاييس الكمية . ومعنى هذا أن جدلية الأصالة والنافع إلى التقيد تعمل عملها في هذا المجال أيضاً :

«إن الإنسان ليهش في بعض الأحيان ويتساءل : هل هذه الدراسة المنصبة على التأثير أو تلك ما يبررها حقيقة ، اللهم إلا إذا بحثت في إلقاء الضوء على الصعوبات الخاصة بالمستمر ، وكشفت مع التأثير - أو بالرغم من التأثير - شيئاً أكثر أهمية هو : نقطة التحول التي يحرر فيها المؤلف نفسه ويحد أصالته» .

ويورد (جويار) عبارة (جوستاف لاسون) تلك التي يوضح فيها هذا الفرق بين الكم والكيف توضيحاً كبيراً ، ناظراً نظرة جانبية إلى

يمكن من الخطأ أن انتشرت على الألسن عبارة traduttore traditore أي من يترجم يخون . ونحن إذا نظرنا من ناحية البحوث الاستيعابية إلى الترجمة الحرة (ومحاصة الترجمة الحرة للشعر) وحدناها جريئة ولا يمكن أن نلتصق لها العذر إلا إذا كانت الترجمة تتم بين لغتين يسبها قرابة أصلية . لأنها تعطى في هذه الحالة واقعاً جديداً للعمل الأدبي وتمنحه إمكان تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع ؛ فهي تصنع عليه حياة بعد حياة ، ولكنها حياة تقوم على وجود جديد .

وتبلغ الحيلة أقصى درجات الإبداعية عندما لا يقتصر التحرير على مجرد الترجمة ، وإن كانت الترجمة على هذا المستوى من التحرير تلعب دوراً هاماً (انظر حلقة (بودلير) (يادجار ألان يو) . وتوجه (آب بالاكيا) الاهتمام إلى سلسلة من الحيوانات الخلاقة واسعة تقدم في تراث القرن التاسع عشر ؛ وهي سلسلة يمكننا إن شئنا إبطالها من طرفها كلياً ، بأن نصيب إليها آباء الرمز الفرنسية الذين تنظمهم سلسلة تمتد من الرومانتيكيين الألمان (وبخاصة نوتفالس) ونمر (شوبل) و (كولريديج) و (يو) إلى (بودلير) و (مالارميه) . ونختد بعد ذلك بتأنيها إلى السريالية

ويبقى علينا أن نتوقف مرتين ونحن في طريقنا إلى المشكلة الرئيسية لهذا الفصل . نتوقف مرة لتؤكد أن الدراسات التي تقول على نفسها إنها دراسات تشاوية أو توازي لا يمكن أن تكون دراسات للتأثير بمعنى الكلمة . بل هي على أكثر تقدير دراسات للتضارب أو التبادل المزدوج أو للتأثير المتبادل . يوضح (فان تيجم) ذلك بقوله : هناك تقاربات واضحة كل الموضوع تبدو لأول وهلة كأنها ترجع إلى تأثير لا وراء فيه ، ولكننا عندما نتعمق في الدراسة نكتشف أنها لا علاقة لها بالتأثير . وهناك مثالان على ذلك يمكننا أن نذكرهما كلاسيكيين . كان (جون بيجر) يقول في عام ١٨٩٥ إن هذا (إيسن) الذي يتحدثون عنه ليصلون الحديث ليس هو (إيسن) الأصل . فكل أفكاره الاجتماعية والأخلاقية ترجع بل (جورج صاند) . ورد عليه (جورج براند) قائلاً إن إيسن لم يقرأ شيئاً (لجورج صاند) . وكان (إميل فاجيه) يقول (فوسار) : ليس هذا أهمية . والخليفة أن لهذا أهمية كبيرة . إذ إن الأدبيين قد سلا من نبع واحد ، وليس منها من هو مبدع للآخر بشئ ، أي لم تقم بينها علاقة تأثير . والمثل الثاني هو (فوسر دوديه) الذي احتبر مد نشره لرواية «الشيء الصغير» مقلداً (ديكنز) . ولكنه كان دائماً يربى مبدعاً قاطعاً أنه قرأ شيئاً له . ومما بدا لنا هذا الكلام غريباً فالحقيقة أنه لم تقم بينها علاقة تأثير ، بل يتلخص الأمر في وجود تيار عام .

والرأي عند (فان تيجم) أن العلاقة بين (إيسن) و (جورج صاند) هي العلاقة بين (دوديه) و (ديكنز) من شأن الأدب العام لا الأدب المقارن . ونحن نترك هذه المسألة مفتوحة ، ولكننا بصمة نسائية يرى رأى (إيهاب حسن) في الفصل بين التقارب والتأثير . عندما نقول إن (أ) أثر على (ب) ونعني بذلك أننا بعد أن نقوم

بتحليل أدبي لوجهائي مستطيع أن تبين عدداً من التشابهات الهامة بين أعمال (أ) و (ب) . . . فإننا لا نكون قد برهنا على وجود تأثير ، بل نكون قد برهنا على وجود ما نسميه بالتقارب . ذلك أن التأثير يفترض نوعاً من السببية .

وعلى الرغم مما يتسم به هذا الكلام من إقناع فليس من اللا حظ أن الموضوعين لا يمكن الفصل بينهما فضلاً عما لا يحيا ندر ، لأن التقاربات والتأثيرات كثيراً ما تتجاوز ، ولأن روح العصر لا يشرح شيئاً . من هذا القليل ما كتبه (كلوديو جويون) في مقاله القيم

Literatura como sistema
(نيلستينا) Celestina المسوية إلى فرناندو دي روخاس فيها تلميحات نصبة إلى أعمال أدبية إيبانية أخرى ، ولكن هذه «التأثيرات» أقل في الأهمية من التراث الروائي - على نحو ما يظهر De remedios لبتاركا - دون أن تكون هناك تلميحات نصبة إلى بتاركا

ولا يسعى للباحث الذي يشتغل بموضوع التأثير أن ينصرف كل الانصراف عن الاستعانة بمفهوم «المسح» الذي يكتسب أهمية كبيرة في تاريخ الأدب . والعلاقة بين المسح والتأثير تتضح ظاهرياً في أن المفهومين متصلان بحركة الماء المساب . فالنبح هو أصل التيار المؤثر ، والأثر هو الغاية التي ينتهي عندها التيار عند المصب . ونحن أن نفرق بين المفهومين في مجال البحوث الأدبية ، بحيث يقتصر استخدام مصطلح المسح على الموضوعات أي للواد التي لها قيمة كمواد ، ولكنها تسم باسمها (لا أدبية) أو (قبل أدبية) . ويقول شو عن المسح إنه الشيء الذي يرود العمل بالمواد ، أو بالحرارة الأساسية من المواد ، وخاصة العقدة - ومن أمثلة المناهج نذكر تاريخ (رافيل هولشيد) ، وسير (بلوتارك) التي يتحدث فيها عن عظماء اليونان والرومان ، والأخبار اليومية التي تحفز على إنشاء الأعمال الأدبية .

وإذا نحن تمسكنا بهذا الفرق فإننا نتحدث عن الاصطدام بالاستخدام العمري الشائع الذي يجعل من المسح إطلاقاً تطلق على نموذج تم تشكيله أدبياً . ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هناك حالات يكون التداخل فيها شيئاً لا مفر منه ، لأن المسح نفسه يكون أدباً ، كما هو الحال بالنسبة للمواد البيولوجية والأسطورية التي لا تعرف مصوبها الأساسي إلا مشكلاً على هيئة أدبية . ولكي نعبّر عن هذا المعنى تعبيراً واضحاً نقول إن (إسغيل) يعتبر النموذج والمسح بالنسبة لكل من يكتب مسرحية عن (پروميثيوس) أو إن (سوفوكل) يعتبر النموذج والمسح لكل من يكتب مسرحية عن أوديب أو أنتيجون

ولندع - بعد هذه المقدمة المستعصية - واحداً من الباحثين يعبر عن رأيه المتمثل في رفض مفهوم التأثير الأدبي ، وتأكيده أن هذا المفهوم متصل ، وأنه يعني قدر الإبداعية الفنية وحيوان الأدبي . هذا الباحث هو (جويون) Claudio Guillén (اندي) يقول إن التأثير يفترض مسلكاً سليماً ، ولهذا وجب استعادته من علم الخيال والإيقاع على في مجال علم النفس كجسر بين المسح والعمل

• كلمة تأثير باللاتينية تعني حرفياً «التيار المساب» . . . المترجم

التسوية بينها ، والقول بسلسلة تحديدية تفصح لقانون السببية وتتكون من الأسباب والسيات ، وكأن يمثل هذه الوضعية يفترضون أن الخطوة بين (أ) و (أ١) تساوى في قيمتها الخطوة من (أ١) إلى (ب) والخطوة من (ب) إلى (ب١) . ويعتمد هذا التصور الآلى الكلى لعملية الإبداع الفنى على افتراض يتمثل فى أنه لا جديد تحت الشمس ، وأن ملكة الخيال ليست إلا آلة خطط ميكانيكية . و (تين) هو صاحب هذا الرأى ، وهو لذلك المتهم الأول فى القضية التى يثيرها جوين صده :

«إن تعبير (تين) للعملية الإبداعية ليس واضحاً وصريحاً بأنه فى طبيعة الفن أو فى العلاقة بين العمل الفنى والأمة أو البيئة التى تنتجها . وليس قيام الإنسان بتحديد نقطة ابتداء ونقطة انتهاء مسارباً لقيمه ببيان كيف أزيلت المسافة بينها ، أهى القيام باستجلاء صفة للإبداع ذاتها . ونحن نعلم أن كل عمل فنى - طبقاً لنظرية تين - يتحدد بسبب ، ولابد أن يكون هذا السبب شارحاً له . ولكنى أعود فأقول إن ذهابك إلى أن (أ) يتحكم فى (ب) لا يساوى بيانك كيف ذهب الفنان من (أ) إلى (ب) .»

ويتفق (جوين) مع عالية المعاصرين فى رفض هذا الحل البسيط . و (جوين) يستحسن نظرية (كروتشى) التى تعتمد على الإيمان بأن كل عمل فنى منفرد بذاته ، وأن يسه وبين الأعمال الفنية الأخرى هوة فاصلة صحيحة . يقول (كروتشى) : «فى اللحظة التى يولد فيها عمل فنى جديد تتحول كل الأعمال السابقة التى كانت حاضرة فى ذهن الشاعر ، الأعمال الحيدة والمعينة ، الرائعة والمتوسطة والرديئة ، على مستوى واحد إلى مادقة يعنى أنها تتحول إلى سبع للادة . وقد سار على نهج كروتشى النقاد الأمريكيون الجدد و (إميل شتاينجر) بين الألمان فى أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبوا عن آراء مشابهة . يقول (إميل شتاينجر) فى كتابه «فن القصص» إن العالم الرسمى الذى يبحث فى العمل الفنى عما هو وليد الوراثة وما هو وليد الاكتساب ، يستخدم قانون السببية استخدماً خاطئاً ، لأن الناحية الإبداعية ، بحكم إبداعيتها ، لا يمكن أن تُشتق على هذا النحو .

ويرى جوين بصفة مبداية هذا الرأى ، ولكنه - من حيث هو متخصص فى الأدب للفان - لا يريد أن يجعل تماماً عن مفهوم التأثير . (وعلينا أن نلاحظ أن ممارسات الشاهرين (ت. س. إليوت) و (إدوا باوند) ، اللذين يمتدحها النقاد الأمريكيون الجدد تتعارض مع نظرية كروتشى . يبرهن على ذلك طريقة التوزيع نكيتك الموتاج - فى «الأرض الحرة» Waste Land والأغنيات Cantos ، ويبرهن عليها كذلك «الألعاب التى يصنعها (جوريف فريك) فى مقامه «الشكل الضلالى فى الأدب الحديث» والتى جمعها تحت اسم واحد هو «الرجوع العكسى» . ويرضى (جوين) ضميره يوفق بين الوضعية والمطلقية ، توفيقاً يعتمد على قبول للتأثير للبيكولوجية دون التنازل عن الساحة الكيفية وهكذا يراه فى معرض تعيد برامحه بفنل التأثير إلى علم النفس ويعتبره لحظة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية

الفنى الأصل . وهكذا فإن المنهج الذى نعلمه على هذا النحو متضمناً التأثير فى ذاته يصبح عادة يبرهن وجودها على شئ واحد فقط هو أن الإبداع انطلاقة من العلم محال

ولستحلم حجج (جوين) كنقطة انطلاق أخرى : أى لتبع العالم الأمريكى ، وتلتف من بين كلامه الحقيقة للتمثلة فى أن دراسة للتأثيرات الأدبية تفترض أن يدرس الأعمال ويدرس أصحابها أياً ، على الرغم من أن الأهمية تتركز على الأعمال . وهذا هو (إيهاب حسن) يبين لنا بثاقب بصره أننا لا نستطيع أن نقول إن عملاً ما أثر على عمل آخر دون ما وساطة بشرية . ولهذا فحين مضطرون صد تحديد التأثيرات إلى أن يلجأ إلى علم النفس حتى وإن لم يكن هذا من أهدافها ، فمن الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تحدث إلا من عمل (شروموسكى) ، كما أنه من الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تمس إلا علاقة اثنين من المؤلفين أحدهما بالآخر (جوين)

يتساءل جوين فى بداية مقاله المسمى «الناحية الجمالية فى دراسات التأثير فى الأدب المقارن» : «هل نحن ، عندما نتحدث عن تأثيرات انصبت على مؤلف ما ، نفرد شيئاً يتصل بعلم النفس أو يتصل بالأدب ؟» . ويعتمد العالم نفسه فى محاضرته التى شارك بها فى مؤتمر الأدب للمقارن للشار إليه على الاستخدام اللغوى العام الذى يحسنه يقول إن الأديب (ب) تأثر بالأديب (أ) ، «والأنا كان عبثاً أن نقول إننا نجد فى المصنف (ب) آثاراً ترجع إلى المصنف (أ)» . ويعتق جيلين عن ذلك بقوله : «إنا نفضل استخدام العبارة المزدوجة بمعنى (س) تأثر بـ (ص) ونحط الناحية البيكولوجية والناحية الأدبية .»

ويتناول جوين فى دراسة المنظمة هذا التداخل الذى انتشر فى كتابة تاريخ الأدب ويحاول حله . فهو يعترض فى البداية على أن أساس بحوث التأثير يتمثل فى سلسلة لا تنقطع ولا تنتهى من الأسباب والسيات ، ويرى أن الأصوب أن تبحث عن سلسلتين لكل منهما كيانها الخاص الذى يختلف عن كيان الأخرى . فهناك بين المؤلف (أ) والمصنف (أ١) بيكولوجية عملية الإبداع ، وبين العمل (أ١) والمؤلف (ب) بيكولوجية التلقى ، وبين المؤلف (ب) والمصنف (ب١) بيكولوجية عملية إبداع رادها عملية التلقى ثراء . ويبقى فى الوقت نفسه أن نخرج بالمصنفين (أ١) و (ب١) من دائرة الدائبة البيكولوجية وأن يلتصق ما يسهى من مشتركات أدبية . هذا الرأى يذهب إليه على الأقل كل الباحثين اللذين يبرمون بما يسمونه «الخطأ للتصمد» (إيهاب حسن يسميه الخطأ للتعبير) ، والذين لا يترجمون قيد أعلة عن اقتناعهم بأن العمل الفنى عبارة عن تعبير شعورى أو لاشعورى عن مؤلفه ، وأن هذا العمل الفنى يرتبط لهذا السبب مؤلفه بسلاسل بيكولوجية

ولقد سعى الساعون حتى الآن إلى واحد من حلين لهذه المشكلة ، وعرضوا هذين الحلين للمناقشة . أسهل الحلين هو الذى سالت إليه «الوضعية المرسية» فى القرن التاسع عشر ، ويتمثل هذا الحل فى إنكار الفرق الكيى بين العمل الفنى والبيكولوجيا ، أو

إلى مجال ثقافي واحد بمثابة طبيعة ثانية إن صح هذا التعبير.

ويعرف (الدريديج) عناصر التراث Tradition والتقاليد Konvention بأنها «التشابهات بين الأعمال التي تكون جزءاً من مجموعة كبيرة أو الأعمال المتشابهة التي ترتبط معا برابط تاريخي وزمني وشكل عام». أما (جوين) فيرى أن التراث مترامن بموان التقاليد متناهية :

«إن الإنسان يميل إلى اعتبار التراث شيئاً تزامياً ، والتقاليد شيئاً تابعياً . فمجموعة العناصر التراثية تكون المصنوع المعنوي لجبل بعينه ، والسجل الذي يضم الإمكانيات التي يشترك فيها الكاتب مع منافسيه الأحياء . أما التقاليد فتتضمن استمرار بعض العناصر التراثية لعدد من الأجيال ، كما تتضمن فكرة تنافس الأدياء مع أسلافهم . ويختلف البرنامج الأدبي أو المنشور الأدبي عن التراث والتقاليد في أنها من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد عن وعي وقصد ، انجهاً إلى هدف محدد ، في حين أن التراث والتقاليد حارة عن أشياء لا يمكن أن نقول إنها تعمل عملها عن قصد .

ويسأل (جوين) سؤالا لا يقوم على البلاغة أولا يقوم على بلاغة وحدها هو :

«هل كان مفروضا على الشاعر في عصر الريشاس أن يقرأ بزاركا ليكتب صونانا بثرارية ؟ » . ولا كانت الإجابة طبعاً بالنفي ، فإن (جوين) يستتبع أن العناصر التراثية ليست عناصر تقنية فقط ، بل هي أيضا تأثيرات جارية أساسية . «وليس لنا اعتراض كبير على هذا التفسير ، ولكننا نسأل : ألا يخلينا هذا التفسير من مهمة البحث الدقيق في كل حالة فردية عما إذا كانت التأثيرات المضافة تكفي لشرح التوافقات المضمونية أو الشكلية ؟ »

نقد بين نقدنا لمقالة (جوين) أن محاولة الاستمارة بجدلية الإلهام والتراث والتقاليد لحل مشكلة التأثير الأدبي وإنقاذ العمل الفني من

حيث هو فرة ووجية ، محاولة محكوم عليها بالفشل والتسليم على صخور المصطفحات . ولقد حاول إيهاب حسن في الوقت نفسه - دون الدخول في مقولات سيكولوجية - أن يحل المشكلة من أساسها ، وهو يعتقد أنه قد برهن في مقاله - «مشكلة التأثيرات في تاريخ الأدب» في الطريق إلى تعريف - على أن مفاهيم التراث والتطور تمثل في أغلب الحالات بديلاً متامياً لمفهوم التأثير في وسط في إطار كامل للآداب . ويتبنى أد تنبه إلى أن (إيهاب حسن) يضع كلمة تطور بدلاً من كلمة تراث أي أنه يُجمل التجاور الترامني إلى تابع زمني .

ولقد نجح (إيهاب حسن) فعلاً بفضل تأملاته العميقة المستمبصة في حل العقدة المتشابكة التي تضم خيوطاً كثيرة متداخلة ، ليجتمع تحت اسم «تأثير» ، بينا حاول (جوين) أن يقطع العقدة ، فلم يوفق . ومن الطبيعي أن إيهاب حسن لم يصل إلى ما وصل إليه دون تعميمات ، فقد كان نغم شيء بالنسبة إليه هو أن تطابق تأملاته للمعلومات التاريخية والسرية والاجتماعية بل الفلسفية الكثيرة ويصل للعالم إلى اللبوة عندما يرى أن التأثير في وسط هذا الإطار الشمولي ليس سبباً وتشابهاً بحتاً في الوقت المناسب «أي أن التأثير حارة عن روابط واقعية ليس علينا أن نصورها مثل التشابهات المحورة ، بل نصورها على أنها شبكة من الإحداثيات ، يدخل بعضها مع البعض الآخر في علاقات متعددة وتشابهات كثيرة تعمل في تناغم تاريخي ، ... أي تعمل من خلال إطار من الاضطرابات التي تفرضها كل حالة فردية على حدة » . هذا التعديد الذي يتناول لفهوم الأساسي هنا هو بمثابة رد مسبق على محاولة (جوين) الفاشلة حل مشكلة كبيرة بحلول بسيطة . فليس من الممكن إعادة تكوين السلسل (أ) - (أ) - (ب) - (ب) - (ب) كاملاً بغير ثغرات إلا إذا حافظنا على التوازن بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية ، وحافظنا في الوقت نفسه على التوازن بين التأثيرات النوعية من ناحية وعناصر التراث العامة والتقاليد من ناحية أخرى .

ترجمة : مصطفى ماهر

المراجع :

- Ithab Hassata. The Problem of Influence in Literary History Notes Towards a Definition. in American Journal of Aesthetics and Art Criticism 4 (1955).
- Anna Bulakian. Influence and Literary Fortune The Equivocal Junction of Two Methods. in YCGL II
- Haskell Black. The Concept of Influence in Comparative Literature. in YCGL 7 (1958)
- Claudio Guillen. The Aesthetics of Influence: Studies in Comparative Literature in Proceedings II. Bd I

- J. T. Shaw. Literary Indebtedness on Comparative Literature. in S-F
- Robert Escarpit. Sociologie de la littérature Paris Presses Universitaires de France. 1960.
- Creative Treasours a Key to Literature. in YCGL 10 (1961).
- Claudio Guillen. Literatura como sistema. in Fiolologia Romanza. 4 (1957)

مفهوم التأثير في الأدب المقارن

سمير سرحان

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيزَ الدارسين والبقاد مثل مفهوم «التأثير» Influence وهناك خلاف واسع بين دارسي الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه . بل حدود دراسات لتأثير دأها . مما نتج عنه لطرف كبير في المواقف النقدية . بزواج بين الرفض التام لفكرة «التأثير» . إلى قبول ما يسمى بدراسات «التوازي» parallel studies ويصل الأمر إلى درجة أن بعض كبار علماء الأدب المقارن يحيطون بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال . أي تلك الدراسات التي تعنى باستقبال العمل الأدبي ودراسة خارج حدود لغته القومية . فري فإن تيجم . مثلا . وهو أحد كبار المطربين للأدب المقارن . بل رائدهم جميعا . يقول بأنه : « في التطبيق . نجد أن دراسة تأثير كاتب ما في بلد أجنبي . يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة استقبال أعمال هذا الكاتب وثقافتها في ذلك البلد الأجنبي . حتى إنه يصبح من المستحيل في أغلب الأحوال الفصل بين الإثنين^(١) . أما جويار فيطبق مع فان تيجم في النظر إلى «التأثير» بوصفه واحداً من عدة ظواهر أدبية . يجب دراستها في إطار «استقبال أعمال الكتاب»^(٢) . خارج حدود بلادهم . ولهذا نجد بلزح دراسة ظواهر أدبية مثل عبادة روسو . أو أثر الدراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين . أو انتشار أفكار قوثير في أوروبا . وهي جميعا دراسات تقع في نطاق «الاستقبال» - بله بدرجتها تحت دراسات التأثير . أما ح م كاريه . وهو أحد الدارسين الكبار للأدب المقارن من المدرسة الفرنسية . فيلق ظلالا كبيرة من الشك على حدود دراسات التأثير . ويصفها بأنها «غالبا ما تكون خداعه أو على أقل تقدير . صعبة التناول»^(٣) . وهو بهذا يريد أن يوحي إليها أن ميدان دراسات التأثير برمته هو ميدان لا يمكن أن يصل فيه الدارس إلى شيء من اليقين العلمي . ويجب الكف عن البحث فيه والاستغناء عنه بدراسات الاستقبال

العلاقات الأدبية بدءا من العلاقات القائمة على الصداقة المحضة وانتهاء بالعلاقات القائمة على حقائق ثابته . وبين هذين الصنفين عدد آخر من العلاقات الوسيطة»^(٤)

ومع ذلك فإن المناقشة الواسعة التي تدور حول مفهوم التأثير إن

ومن جانب آخر . يشعر بعض الدارسين أن مفهوم «التأثير» هو مفهوم قصاص في حد كبير حيث يمكن استخدامه . أو إساءة استخدامه . في دراسة دوائر واسعة من العلاقات الأدبية . فجدد لدريس الأمريكي . المصري لأصل . إيهاب حسن مثلا يشكو من أنه «يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أي نوع من أنواع

المهجين اختلافا واضحا . وفي هذا الصدد يقول هاسكل بلوك في
رحله على ريبه وويلك .

هناك طارق جوهرى بين دراسة تأثير إيس - مثلا -
على شو من وجهة نظر مقارنة ، ودراسة تأثير
وردورث على شلى من وجهة نظر دارسى الأدب
الإنجليزى فى الحياة الأولى على دارس الأدب المقارن
أن يتناول الموضوع فى شمولية وعمق يحسن من تمكن
بالسبة له أن يوضح جانب هذه العلاقة ودلالاتها
بالسبة لمن الدرهما وتاريخها معا^(١٠)

وفضلا عن ذلك فإن بلوك يبين بحق أن دراسة التأثير داخل أدب
قومى معين لا تستطيع أن تحيط بالمطور الأشمل لتقاييد أدبية
والأجناس الأدبية التى هى ، بطبيعتها ، ليست ملكا لأدب قومى
واحد .. ولهذا بالرغم من أن دراسة تأثير مالارميه على بول فانيورى
مثلا تقع فى نطاق الأدب الفرنسى ، فإننا إن تناولنا مثل هذه
الدراسة من منظور دارسى الأدب المقارن ، فسوف نكشف بـ بكثير
عن الحركة الزمنية ، بوصفها حركة من حركات الأدب الأوروبى ،
أو بالأحرى ، كجزء من الأدب العرفى ككل^(١١)

وهناك خطأ آخر ينشأ عن الخلط بين دراسات التأثير ودراسات
الاستقبال . فالدراسة الفرنسية فى الأدب المقارن تعتبر هذا الميدان
كما يقول هرى ريمالك ، ميدانا للدراسات التاريخية وليست الدراسات
الجمالية أو النقدية . وأنه - أى الأدب المقارن - لا يجب أن يهتم فقط
بـالعلاقات الثابتة ، أى العلاقات الحقيقية الواضحة التى يمكن التحقق
من وجودها بين الأدباء والأعمال والقراء والمتلقين من جنسيات
مختلفة^(١٢)

وقد أدى إصرار دارسى الأدب المقارن الفرنسيين على « العلاقات
الحقيقية » إلى نشوء مفهوم للتأثير ، يحتم وجود علاقات ثابتة بقبنا ،
يمكن البرهنة على وجودها بالدليل للمادى القاطع بين الكاتب المؤثر
والكاتب المتأثر أو الأعمال الأدبية ، وهذا فإن المدرسة الفرنسية تعتبر
دراسات التأثير جزءا لا يتجزأ من استقبال الكاتب أو أعماله فى بلد
أخرى ، إذ إن هذه المدرسة تعتبر مهمة دارسى الأدب المقارن
اصطباذ جميع أنواع المعلومات ، ولوشائع ، وخطابات المتبادلة
والاتصالات الشخصية التى تثبت وجود التأثير على وجه يقين

وهذا المنهج من مناهج دراسة التأثير يميل ، كما سوضح فيما
بعد ، إلى تجاهل القيمة الحسية للعمل الذى من أجل التوثيق التاريخى
الذى يأخذ فى اعتباره ، بالضرورة ، استقبال أعمال الكاتب المؤثر فى
بلد أجنبى معين . ولهذا نجد قان تيجم . وهو من تلمذ المدرسة
الفرنسية فى الأدب المقارن ، يصر على أن دراسات التأثير لا يمكن
حصلها عن دراسات الاستقبال . ولكنه يلاحظ فى الوقت نفسه أننا
يجب أن نقصر استخدام هذا الاصطلاح (التأثير) على دراسة
المؤثرات والتغيرات التى يخضع لها عمل كاتب معين عندما تنشأ بينه
وبين كاتب آخر من بلد أجنبى علاقة أدبية^(١٣)

ويميل الزم إلى الاعتقاد بأن الرائد الفرنسى الكبير فى تعريف

دلت على شىء مهم على تلك على الأهمية القصوى لهذا الميدان من
مبادئ البحث فى الأدب المقارن . والحقيقة أن الأدب المقارن عندما
شأنه من فروع التاريخ الأدبى يتناول العلاقات المتبادلة بين أكثر
من أدب قومى ، كان مفهوم التأثير أحد المفاهيم الرئيسية فى هذا
الميدان الجديد من مبادئ الدراسات الأدبية ، وكما يقول الدارس
لأمريكى هاسكل بلوك

« فى ضوء طبيعة الدراسات المقارنة فى الخمسين سنة الماضية ،
يصبح ما فعله جوستاف رودلر فى مناقشته لأساليب البحث
نقدى ، عندما سوى بين الأدب المقارن ودراسات التأثير ، معهما
ومبرزا ، وهو أحد أساليب الدراسة الأدبية المستفاد من دراسة
التاريخ القومى لأدب ما . ويمكن أن ننتج أى صفحة من صفحات
كتاب بلاندنجيه وفريدريش المسمى « ثبت مراجع الأدب المقارن » ،
سذكر الدور الرئيسى الذى تلعبه دراسات التأثير فى هذا
الميدان »^(١٤)

ويهدف هذا المقال إلى دراسة الجوانب المختلفة لفكرة « التأثير »
فى الأدب المقارن ، محاولا تشخيص المشكلة والوصول إلى تعريف
جديد ، أو بالأحرى إعادة تعريف ، لدور التأثير فى الدراسات
المقارنة . ولذلك يجب فى بداية الأمر أن نزيل من طريقنا بعض
المفاهيم المعسومة ، وبعض الخلط فى تحديد الأمور

والخلط الأول هو ذلك الذى يحدث غالبا بين « دراسة التأثير »
داخل « أدب القومى الواحد » ، والتأثير كـ « تأثير إيس » مبادئ
الدراسات المقارنة . فكبار الدارسين ، مثل ريبه وويلك ، يقولون
إنه لا يمكن أن يكون هناك فرق حقيقى بين دراسة تأثير إيس على
برناردشو ، ودراسة تأثير وردورث على شلى . ولا يوجد فرق بين
دراسة تأثير شكسبير فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر وتأثير
شكسبير فى الأدب الفرنسى فى نفس القرن^(١٥) . وهذا المفهوم
لدراسات التأثير يقع خارج نطاق الأدب المقارن تماما ، وذلك لأن
الأصل فى وجود الأدب المقارن ، تعريفنا ووظيفته ، هو كما يقول
هرى ريمالك « دراسة العلاقات الحقيقية بين الأدباء من جنسيات
مختلفة ، أو بين الأدباء من جانبيه وبلد أجنبى (أو بلاد أجنبية) من
الجانب الآخر »^(١٦)

وبالرغم من أن قضية العلاقات الحقيقية الواقعية هى من القضايا
التي يندور حولها النقاش الواسع عند تحديد مفهوم التأثير ، كما
سأحاول أن أبين فى هذا المقال ، فإن مفهوم التأثير ذاته يدرس
مستقلا وجود علاقة بين كاتبين أو عملين أدبيين يسمى كل منهما إلى
أدب قومى يختلف عن الآخر . والأمر هنا لا يقتصر على مهجين من
مناهج البحث ، يتميز أحدهما عن الآخر بأنه يدرس أعمالا مكتوبة
سنتين مختلفتين مما يشجع الدارس على تناول دور الخارج
نوعى^(١٧) . كما يقول الدارس الأمريكى الأتلى الاصل أولريش
فديشتين . والفرق الأساسى بين دراسة التأثير داخل أدب قومى
واحد أو بين عدة أدبات مختلفة لا يمكن فقط فى محاولة تحديد الدور
الذى يلعبه حاجر اللغة ، كما يدعى فاستنابر ، وإنما يمكن فى اختلاف

السلف الذكر بالأدب المقارن يعنى دراسة القيمة النوعية والجمالية التي تشأ من وجود مثل هذه العلاقة .. ومع ذلك فإن مفهوم كان نجيم لا يشمل على دراسة القيمة الجمالية للعمل الفني الذي يمكن للدارس أن يكتشف فيه دلائل على وجود تأثير على .. فهذا أبعد شيء عن تمكيره . ولذلك نجد يسارع إلى تحذيرنا من اللجوء إلى البحث المسطح عن وجود تفاصيل متشابهة في عملين أدبيين تجري المقارنه بينهما على أساس من مصادر فكرية واحدة .

وبصر ما نيجم على أن دراسة التأثير ، لكي توثق نجاحها حقاً ، لابد أن تعتمد فقط على العلاقات الشخصية الفعلية بين الكتاب موضوع المقارنة ، التي يمكن إثباتها بالوثائق والأدلة . وهذا لا يتأتى ، مرة أخرى ، إلا بمحاولة الدارس أن يتتبع مصير العمل الأدبي واستقباله في بلد أجنبي .

وهذا الخلط بين دراسات التأثير والاستقبال يسحق نحو تجاهل الفرق الأساسي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر . ويوضح أولريش فابشتاين الفرق بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال بشكل محدد ، حين يقول إن دراسات الاستقبال تركز على الكاتب المؤثر وليس على الذين يتأثرون به أو بأعماله . ولذلك فإن هذه الدراسات لا تهتم بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي وإنما تهتم في معظم الأحيان بدراسة الظاهرة الأدبية على المستوى السوسيولوجي والتبولوجي والعرفي ، بل الإحصائي . ووحدة هذه الدراسات ، بوجه عام ، تعتمد على وحدة الكاتب المؤثر الذي تؤثر شهرته وسمته في أدب أجنبي على جميع هذه المستويات^(١٢)

ومن الجانب الآخر ، فإن دراسات التأثير تهتم أساساً بالكاتب المتأثر في محاولة لتتبع مصادر لخلق المصوغ وهي مهمة تعتمد أساساً على المقاييس النوعية (أو الجمالية) بدلا من المقاييس الكمية (التي تعتمد على جمع المعلومات والحقائق والدلائل)^(١٣) . ويقول ج . ت . شو إن المقاييس الكمية التي تستخدم في دراسات الاستقبال تنحصر في البحث في « تعليقات الصحف والمجلات الأدبية » ، و« ذكريات الشخصية » ، وكذلك في الإشارات والتلميحات التي نجدها في الأعمال الأدبية ذاتها . ويمكن قياس الاستقبال أيضا بإحصاء مبيعات أعمال الكاتب موضوع الدراسة في البلد الأجنبي ، وعدد الطبعات التي تنشر من كتبه وجميعها في ذلك البلد ، وكذلك بعدد الترجمات التي تترجم لأعماله إلى لغة ذلك البلد الآخر^(١٤) . وبمضي ج . ت . شو قائلا

« علينا أن نفرق بشدة بين استقبال كاتب أو أعماله في ثقافة قومية معينة ، وبين التأثير الأدبي . وذلك بالرغم من أن الاستقبال على وجه التأكيد ، يمكن أن يبيّن الدوافع أو الوسائط التي تؤدي إلى حدوث التأثير ، ويمكن أن يصبح كاتب من الكتاب شديد الشهرة في بلد آخر ، لكنه لا يمارس تأثيرا ذا بال في أدب ذلك البلد »^(١٥)

وتوضح الأستاذة م . بالاكيا في معرض مناقشتها للفرق بين

التأثير والاستقبال بوصفها مفهومين مختلفين من مفاهيم الأدب المقارن ، كيف أن استقبال العمل الأدبي ، لكي يصبح تأثير حقيقيا ، لابد أن يمر بعدة مراحل حتى يصبح - في نهاية - جزءاً لا يتجزأ من ديكالكتيك الإبداع الخالص . وفي هذا الصدد تستشهد الأستاذة بالاكيا بالمثال الشهير ، وهو تأثير الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو على بودلير ، بوصفه دليلا ماديا على الفرق الجوهرى بين استقبال كاتب ما ، أو تيار أدبي ، وبين تأثير أساسي حقيقي . فلا يمكن مثلا أن يعتبر ترويض مدام دي ستال للرومانسية الألمانية في فرنسا مصيدا لفكتور هوجو ومستبدل وعبرها من « الرومانسيين » الفرنسيين ، الذين كانوا يهدون إلى تحرير الأدب الفرنسي من التقاعد الكلاسيكية - لا يمكن اعتبار ذلك الجهد الذي قامت به مدام دي ستال من قبل تأثير الرومانسية الألمانية على الرومانسية الفرنسية ؛ فمثل هذا الجهد ينخرج على وجه الدقة تحت دراسات الاستقبال ، وم تصبح الصورة الألمانية مثلا ، وعبادة الأشياء العريية التي تنير الدهشة والعجب ، في تناول شاعر مثل بودلير ، إلا بعد مراحل طويلة . وعندما تأثر بودلير بها جاء التأثير من خلال وسيط ثالث هو إدجار آلان بو . ونسهي أنا بالاكيا إلى القول بأنه في هذه الحالة

« لكي يحدث التأثير ، كان لابد للاستقبال الأدبي أن يمر عدة حدود ومراحل . فتقبل أولا في مثاب إيمرسون التي لم تكن تناسب الميول الفرنسية بنفس قدر عدم تلاؤم المزاج الفرنسي مع الرومانسية الألمانية في صورتها الأصلية . فجاء إدجار آلان بو ليصبح تعبيرا عن النسخة الأمريكية من الرومانسية الألمانية بشكل أثر على مستقبل الشعر الفرنسي^(١٦) » .

وقبل أن ندخل في صميم موضوع هذا المقال ، علينا أيضا أن نوضح جانباً آخر من جوانب الخلط بين دراسات التأثير وغيرها من الدراسات ، وهو الخلط القائم بين التأثير ودراسات المصادر . فعلى ما يحدث الخلط بين اصطلاحى « التأثير » و « المصادر » سبب انشغال هذين النوعين من الدراسات الأدبية على علاقة بين مرسل ومستقبل ، أو مؤثر ومتأثر . والفارق الجوهرى بين دراسة التأثير ودراسة المصادر يكمن في طبيعة المادة المؤثرة وأسبوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب . فيمكن للكاتب أن يستخدم مادة من التاريخ أو مصادر أخرى ليصنعها تفاصيل عمله الأدبي . خاصة فيما يتعلق بأحداث الحكمة . وتصبح مهمة الباحث في المصادر العثور على الوثائق أو الأماكن أو الأصول التي استقى منها الكاتب هذه المادة . وبمعنى آخر نجد الباحث هذه الأصول أو « المصادر » نهى مهمته .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن دراسة المصادر تتناول مادة غير أدبية في حد ذاتها وإن كانت تشكل موضوعا . أو جزءا من موضوع العمل الأدبي . وهكذا نجد أن تاريخ هولشيد مثلا ، أو حكايات بوكاشيو ، أو ترجمة بلوتارك لحياة عظماء الرومان تشكل مصادر الحكمة في بعض مسرحيات شكسبير . كما أن الأساطير لإعريقه تشكل مصادر ملاحم هومر والتراجيديات الإغريقية . لكنرى التي

وليس من شخص إلى آخر - ويقول ج. ب. شو، وهو من حلة المدافعين عن الملح النقدي في دراسة التأثير.

ولابد لكي يكون للتأثير معنى، أن يتجلى في شكل عدد داخل الأعمال الأدبية ذاتها، ويمكن أن يتجلى التأثير في الأسلوب، أو الصور الفنية، أو الشخصيات نفسها، أو اللوادر الخاصة، ويمكن أيضا أن يظهر التأثير في المضمون أو الفلسفة أو الأفكار أو الروح العامة التي تسيطر على عمل أدبي بعينه^(١١٧).

وطبقا لهذا الرأي، فإن دارس التأثير لا يسعى أن يحاول فقط تتبع العلاقات التي يمكن إثباتها وبرهنة عليها بالبدل لمدى بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر، ولكن عليه أيضا أن يستخدم المقاييس النقدية لتقيم ما قد بطراً على العمل الفني من تغيرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب آخر.

وقد نشأ عن الملح القائم على دراسة الأصول التاريخية للتأثير والعلاقات العملية بين الكتاب عدة مشكلات - حدد بعض الملح النقدي علماء باعترافه مسجعا عبر دى جدوى في دراسة تأثير، ول هذا الصدد يقول إيباب حرس:

«هناك تفسير حديث بصر على أن المجال الصحيح للدراسات التأثير هو شخصية الكاتب وبمقاييسه كإنسان، أما دراسة أعماله الأدبية فيجب أن ترفع وتدخل نطاق التقاليد الأدبية وحدها، التي لا تحكمها سوى مقاييس النقد الأدبي، تلك التي تعتبر العمل الفني كائنا مستقلا بذاته»^(١١٨).

ويبدو من هذا الكلام أن إيباب حرس لا يؤيد دراسات التأثير التي تعتمد على العلاقات بين الأعمال الفنية، إذ يجده بصري نفس المقاب على أننا، لا نستطيع القول بأن هناك عملاً قد تم، عمل آخر دون وسيط بشري.

وهذه الحجة التي يسوقها إيباب حرس هي، بطبيعة الحال، حجة يمكن الدفاع عنها، لكنه يتجاهل فيها حقيقة مهمة، وهي أن التفرقة بين المهجين هي مشكلة من مشكلات منهج البحث، فاقول بأنه لا يمكن حدوث التأثير إلا من خلال وسيط بشري (أي الكاتب نفسه) هو محاولة لخط الأمور - بحث يرق الباحث في اللعب بالألفاظ والتعريفات دون دخول حقي في لب المشكلة.

وحجر الزاوية في منهج البحث في الأصول هو النظرية الفرنسية القائمة على العلاقات الحقيقية rapports de fait أو ما يسميه الأستاذ الأمريكي الكبير هاري ليفين «بالعلاقات الخارجية»^(١١٩) - بين الكتاب، وهو مفهوم التأثير الذي يعتمد على البحث في العلاقات التي يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب، والذي ينتهي إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة. وهذا الملح يتعارض بشدة مع منهج النقد الحديث الذي يقضي بضرورة تقييم العمل الفني ككيان قائم بذاته، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته.

كما إسحق بنس وسوفوكليس ويوريديس ولذا فإن مفهوم «المصادر» هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي، وتندرج دراسات المصادر مباشرة في مجال دراسة تاريخ الأدب. ومن الجانب الآخر نجد أن دراسات التأثير لا تناول فقط «موضوع» العمل الأدبي أو التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصدر معين سواء كان التاريخ أو غيره، لكن دارس التأثير يتعدى ذلك إلى تقييم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله الأدبي.

ولذلك نجد دارسا كبيرا مثل شو الذي سبق الإشارة إليه يتحدث عن التأثير باعتباره يتضمن بالضرورة تقييما للشكل أو الاستخدام الخيالي للمادة الأولية المستقاة من مصدر معين. ومن الجانب الآخر كما يقول شو، فقد يوحى للمصدر، أو لا يوحى بالشكل الخيالي للعمل الفني^(١٢٠).

ومع ذلك نجد دارسا كبيرا آخر مثل أولريش فايسشتاين يقول بأنه من الصعب أن نغير تمثيلا واضحا بين دراسة المصادر ودراسة التأثير في حالة كون المصدر نفسه عملاً أدبياً:

«في إصرارنا على مثل هذا التمييز نحاول أن نؤكد أن كلمة (مصدر) لا تعني سوى مادة أولية لم تشكل بعد في عمل أدبي. ولكننا نواجه أحيانا حاجة لا نهرب منها من الخط، وهي التمازج التي يكون فيها المصدر ذاته عملاً أدبياً آخر، أو في الحالة الشائعة من الموضوعات الأسطورية أو الحكايات التي لا تعرف، في أشد حالاتها نظرية، سوى من خلال صورتها الشعرية.. ولكن نضع الأمر بوضوح أكثر، نقول إن أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ما هي إلا مصادر مناسبة لجميع ما تلاها من مسرحيات تتناول موضوعات بروميسوس أو أوديب أو أنتيجون»^(١٢١).

والأمثلة التي يضربها فايسشتاين لا تفير في رأينا من ضرورة التفرقة بين دراسات المصادر والتأثير. فالمصادر، حتى في أبسط صورها وأكثر مراحلها بدائية في الأساطير والحكايات، تستخدم بوصفها مادة أولية أو موضوعاً للعمل الأدبي. أما القيمة الأدبية والجمالية المسرحية من مسرحيات أسخيلوس أو سوفوكليس فلا تعتمد، في حقيقة الأمر، على المادة الأولية المستقاة من أساطير بروميسوس أو حكايات أوديب أو أنتيجون. وحتى لو كان لهذه الأساطير قيمة أدبية في حد ذاتها فإن الشكل في هذه المسرحيات، وكذلك معالجة الكاتب المسرحي لهذه المادة، هي التي تحدد قيمة هذه الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً إبداعية.

وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب المقارن حول مسحين مختلفين في تناول المشكلة، الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير، والآخر منهج نقدي صرف. ويترض السج الأول مسبقاً أن حركة التأثير هي من كاتب إلى آخر، أما الملح النقدي فيشير أن التأثير الحقيقي لابد أن يتجلى في الأعمال الأدبية ذاتها. وبذلك فإن حركة التأثير هي من عمل أدبي إلى عمل آخر.

ويقول هـ. هـ. ريمك -

يرى معظم دارسي الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن مسيح (القد الحظيت) بظرفته الصقة إلى العمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا بذاته ، مسيح استاتيكي ، بل وحتى بالمقارنة إلى للمهج القديم ، ذلك الذي مدعوه عنه ، والذي يتناول الجوانب الديناميكية لظاهرة الأدب (موتشيو ١٩٥٣). ولذلك فمن المهم أن نلاحظ أن الدراسات المقارنة الفرنسية بصفة خاصة تهتم أساسا بالمهج القائم على العلاقات الفعلية^(٢٢) .

فأصحاب المدرسة الفرنسية في محاولتهم لتحويل الدراسات الأدبية إلى «علم يعرض احترامه» تشبثوا في مجال دراسات التأثير بالأدلة التي يمكن البرهنة عليها أثناء عملية البحث ، واعتبروا أن الدخول في أي عمليات لتقييم العمل الفني جاليا ضرب من صروب الدخول في البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب ، ومن ثم فهي غير علمية . ويكفي أن نورد العبارات المتحركة التالية التي وردت في كتابات أصحاب المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لدلائل على تمسكهم بما يعتقدون أنه الروح العلمية في البحث

لأبد لدراسات الأدب المقارن أن يكون عملية (رودبير ١٩٥٣ - موتشيو ١٩٥٩) .

لأبد أن يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية^(٢٣) : التأثير الثابت ، وتبادل الخطابات بين الكتاب ، والتأثيرات التي تطرأ على العمل الأدبي نتيجة للتأثير لبح (هارار)^(٢٤)

والمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ، بما يميل إليه من الدقة العلمية في البحث ، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمي . ورغم أن التعريف الشهير للأدب المقارن الذي أورده أحد أئمة هذه المدرسة وهو جان ماري كاريه هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسي في هذا الصدد ، فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية إلى دراسات التأثير بصفتها أحد وجوه التاريخ الأدبي . يقول كاريه في تعريفه

«الأدب المقارن هو فرع من فروع تاريخ الأدب . وهو يشمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها في أكثر من أدب قومي»^(٢٥)

وهذا التشدد العلمي من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسي الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود مسيح العلاقات الفعلية ، فاللهج الذي يؤكد ضرورة «إثبات» التأثير بالوثائق والحقائق ، أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة سببية ، أصبح ينظر إليه الآن باعتباره مهجا ميكانيكيا غير كاف للإحاطة بكل الجوانب للركبة لعملية التأثير الفعلي .

ونظرة صغيرة إلى حجم المشكلات التي تعترضنا في هذا الصدد

توضح مدى أهمية النظر إليها بوصفها مشكلة مركبة ، وليست من المشكلات المسطحة التي تعتمد فقط على مجرد اصطيد الباحث لخطابات متبادلة بين الكتاب ، أو وثائق تثبت وجود علاقة أدبية بين كاتبين ، فتلا هناك مشكلة الديالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد وهناك أيضا مشكلة طوعية ووظيفة الوسائط خاصة انترجيات^(٢٦) إلى جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الخلق الفني ذاته التي لا بد بالضرورة من أحدها في الاعتبار في أي دراسة تتأثر من وجهة نظر «العلاقات العنيفة» . ويوضح شو بدقة شديدة الفرق بين «التقليد» و «التأثير» عندما يقول : في حالة لتقليد يتحل المؤلف ، بقدر ما يمكنه . عن شخصيته الإبداعية لدوب في شخصية مؤلف آخر . وعادة ما يذوب في عمل هي بعينه هذا المؤلف ، وفي نفس الوقت ينحدر من الإخلاص الشديد في اتباع جميع تفاصيل العمل ، وهو الشيء الذي تنوقه في الترجمة . ويمكن أن يكون التقليد في الأسلوب العام والطريقة المميزة لكاتب آخر ، دون اقتباس تفاصيل محددة^(٢٧) .

والتقليد ، في نظري ، هو محاولة إعادة صياغة لنموذج أدبي كتب أصلا بواسطة كاتب ذي موهبة أكبر بكثير من موهبة الكاتب التقليد .

والقياس الذي تقبى به التقليد هو المقياس الكمي وليس النوعي ، فالحمد الذي يبذله دارس التقليد ينشئ في محاولة تتبع الكم المتأخوذ من النموذج الأصلي . أما في التأثير فإن المقياس نوعي ، لأننا نجد ، في معظم الأحيان ، أن للكاتب المؤثر والكاتب المتأثرهما نفس القدر من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

وإذا كان بعض الدارسين يعتبرون أنه من المهم الكشف عن عناصر التأثير فإننا نعتبر أنه من المهم أكثر الكشف عن المرحلة - في العمل الفني - التي يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالة

ومن الناحية الأخرى ، فإن الكشف عن الجوانب التي يذبح بها الكاتب لكاتب آخر لا يقلل في نظري من أصالته . وشو يوضح لنا بحق أنه :

« يجب ألا نفهم الأصالة بمعنى الاختراع أو لإيمان جديد ، فالكثير من الكتاب العظام لم ينجسوا من الاعتراف باسم قد تأثروا بكتاب آخرين ، بل إن الكثيرين منهم كانوا يمحرون بذلك . هؤلاء ، على ما يبدو ، كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكسر في ابتداء أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة . وإنما في صدق العمل الفني وقدرته على التأثير في المتلقي

فالكاتب الأصل ليس هو بالضرورة الكاتب الذي يتدع شيئا جديدا . وإنما هو الذي يحجج في أن يوظف كل شيء لخدمته عمه الفني . وأن يصنع ما يأخذه من الآخرين سرسكة لخدمته الفني نخبها في عمله الفني^(٢٨) .

ولقد ظلت الأصالة ، التقليد مشككة ثيبه من مشكلات

أمريكية ، وهي مدرسة ربما كان لها أصداء أوسع بكثير من المدرسة الفرنسية دأها (٣٠) .

وتقول بالاكيا إن في حالة الترجمات الفرنسية التي قام بها أندريه جند وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزي وليم بيت « فإنها تعبر كثيراً من النص ، مما يؤدي إلى إحداث تأثير رافعي ولكن هذه الترجمات ذاتها تصيب إصاعة جديدة على أعمال بليك ، ويحصل منه كات حر ورعيان من زعماء الفن الحديث بطاولة قامة مالارميه وبكاسو (٣١) » . ويعتبر التأثير غير المباشر ، وهو المفهوم الذي روج له الأستاذ شو ، أحد المفاهيم التي ترتبط بنظرية بالاكيا في تأثير التراث . فقد يد أحد المؤلفين تياراً أدبياً بتقديمه لكتاب أحسن ، كما هو الحال مثلاً في تقديم بوشكين لتراث اشاعر الإنجليزي بيرون في روس . ولكن ، كما يقول شو - مع استمرار انتشار هذا التراث الأجنبي قد يحدث أن يأتي كاتب محلي فيصيب إليه وبزبه ، وذلك بالعودة إلى الأصل لأجنبي بحثاً عن دلالات موحية ، أو صور مبهمة لم يلتفت إليها المؤلف المحلى الأول . فتلا نجد أن ليرمونتوف تأثر بالقصص الشعرى البيروني لبوشكين ومؤلفين روس آخرين ، ولكنه رجع مباشرة إلى خصائص بيرونية أصلها لبوشكين أو عندها (٣٢) .

ويلاحظ أن كلاً من المفهومين - التأثير الزائف والتأثير غير المباشر - يعتمد على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثر ، إما من خلال الكاتب المتأثر أو الترجمة الخاطئة ، مما ينتج عنه ظهور تيار أدبي جديد تماماً .

وتحذرننا أنا بالاكيا أيضاً عما نسميه « بالتأثير المبهض » . ول هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يجذب كاتب عملاق كتاب آخرين ، أقل منه موهبة ، فيحاولون تقليده . وقد يحدث أن تأثير هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه قد وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الامتياز المحلى ، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال « البعد الزمني أو الجغرافى » . وتقول أنا بالاكيا في هذا الصدد .

« ما الذى دفع عدداً كبيراً من الكتاب لأن يلتصقوا حول مالارميه في ١٨٨٠ ، أو أندريه برينون في ١٩٢٠ غير عبادة البطل ، وشهرة كاتب هو مثلهم الأعلى ، واتجاه أدبي جديد ، يعطى عن نفسه ويعبروا بحركة الأدبية كالبيل المالحى ويفرق ما عداه ، لكنه لا يتعلم من القرية أو يروى . فالأفكار المبهمة كاسيل قد تفيض في قلب الكاتب والتلميذ ، لكنها لا تساعد في تنمية مواهبه (٣٣) » .

أى أنه ما كان تأثير الكاتب العملاق على تلاميذه . فإن هذا التأثير لا يبقى لمكى يتحول كل منهم إلى عملاق في مثل موهبة الأستاذ ومكانته

ويصل الآن إلى مناقشة مفهوم التأثير ذاته والمشكلات الدقيقة التي يترص لها دارسوه

يتناقش الأستاذ الأمريكى الإيطالى الأصل كلود بوجوي مشكلة التأثير الفعلى المعتمد على صلات موثوق بها بين الكتاب ، وذلك في مقالة

التاريخ الأدبى / تسيطر على النظرة النقدية التي تناقش طبيعة النص ووظيفته في فترات أدبية مختلفة وكما يقول قابستين « فإن « دنانكيتك » لأصالة والتعبيد سيطر لفترة طويلة على تاريخ الثقافة الإنسانية وهكذا محد أن التقليد يلقى ترحيباً ومدحاً في الفترات الكلاسيكية بينما يهاجم هجوماً شديداً في الفترات المضادة للكلاسيكية مثل النهضة والانطفاع ورومانسية ، والسرالية » (٣٤) .

ويعتبر الاقتباس الذى يعتمد على الترجمات الحرة أيضاً صرخاً من صروب لتقليد الذى يحمل في طياته درجة من درجات الأصالة . ومادة ما يقوم الكاتب بالاقتباس ليحصل عملاً فنياً معيماً يناسب أذواق جمهور محلى . وفي الاقتباس يعيد المؤلف تركيب اعدة وتشكيلها ، وأنجبتنا الشكل المميز للمودج الأصل بشكل يحمل هذا العمل المحلى أقرب إلى الأنماط الثقافية والحضارية السائدة في مجتمع محلى ومسا لندوق الجمهور في هذا المجتمع

ولذلك ففى معظم الأحيان نجد أن الاقتباس أو « الإهداء » يصل إلى حد « خيانة الفية » (trahison créatrice) التي تتحدد فيها قيمة العمل المحلى بمقدار أصالة المخذ أو المقتبس . ويلاحظ قابستين أنه في السنوات الأخيرة ، استخدم بعض كبار الشعراء الأمريكيين ، مثل روبرت لويل ، شكلاً غير عادى من أشكال الخلق الشعرى ، أدخلوه هم أنفسهم في عداد التقليد . ويدخل في عداد ذلك أيضاً إهداء إزر باوند وبريخت للشعر الصينى الذى اعتنقه فيه على الترجمات المتاحة ، وأخرجنا لنا أمهالاً غاية في الأصالة (٣٥) .

وقد جذبت أنا بالاكيا أنظار دارسى الأدب كلفارون إلى حقيقة مهمة ، هي أن الترجمات تلعب دوراً أساسياً في إحداث ما أسمته بالتأثيرات « الزائفة » ، فالترجم يمكن أن يشوه طبيعة العمل المحلى الذى يقوم بترجمته عن لغة أجنبية بشكل جذرى . وقد يحدث أن يشأ تيار أدبى كامل على أساس من هذه الترجمة الخاطئة أو المشوهة لعمل الأصل .

ونصرب الأستاذة أنا بالاكيا مثالا على ذلك بالترجمات الإنجليزية لأعمال بودلير التي أعطتها صيغة الشعر الرمبى الخاص وبما تسبب في ظهور مدرسة بأكملها للشعر الرمبى في إنجلترا وأمريكا تقول بالاكيا

بالرغم من أن هذه الصيغة (الرمبية) في الأصل تأتي في المدرجة الثانية من الأهمية ، فإن الترجمة الخاطئة اكملت وجودها من خلال استخدام المفردات التي يعتمد على تاذل التجسيد والتجريد مما أعطى الانطباع بوجود تناقض بين التراث والموضوع ، وهو التناقض الذى يشتمل عليه المفهوم الثانى للوجود - وذلك بدل أن تؤكد الترجمة وجود الوحدة الجوهرية للوجود ، وهي الوحدة التي تشكل عنصراً جوهرياً في شعر بودلير . ولذلك فإن الترجمة ، وليس الأصل ، هي التي ساعدت على ظهور مدرسة رمبية إنجليزية وأخرى

المهام من «جاليات دراسات التأثير في الأدب المقارن» (٣٢) ، وهو من المقالات الرئيسية في المناقشة الدائرة حول مفهوم التأثير ومن أهم ما فيه جوين في هذا المقال هو أنه لم يقصر التأثير الفعلي على المفهوم المألوف لضرورة وجود براهين وأدلة ثابتة على العلاقة بين الكتاب ، وهو المفهوم الذي تبناه المدرسة الفرنسية المترتبة ، وإنما تعدى ذلك إلى مجال أوسع هو البحث السيكولوجي . في مذابة المقال يحاول جوين أن يجد حلاً لمشكلة حدوث التأثير ، وذلك بأن يسأل سؤالاً أساسياً

«عندما نتحدث عن تأثير في كتاب ما ، فهل نقرر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجرى وراء الحقائق البيوجرافية ؟)» (٣٣)

ويعرض جوين في الإجابة عن هذا السؤال بأن يضع المشكلة كلها في إطار أسرار عملية الخلق الفني ، فيفرق ابتداءً بين وجهي نظر في عمية الخلق الفني : أولاً الفكرة التي سادت في القرن التاسع عشر بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية في عمل فني ، وثانياً فكرة الخلق المطلق (أو الخلق من العدم) (creatio ex nihilo)

وفي مناقشة الفكرة الأولى يعرض جوين على الرأي المؤسس على أفكار تين Taine ، القائل بأن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم داخل نفس الإطار ، أي أن كلا من الخبرة الإنسانية التي تمثل بذرة العمل الفني والعمل الفني ذاته يتساوى كلاهما من ناحية النوع ، أما عملية تحويل الخبرة الإنسانية إلى عمل فني فيصحبها تغير كامل في النوع : «فالخبرة من نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما يتبع فكرة الخلق ، وهو الإنجاز الذي يحصل عليه الفنان».

من خلال عملية التحويل هذه يستطيع الفنان أن يظهر إلى الوجود عملاً جديداً مستقلاً بذاته ، وهو يصنع العمل الفني من حقيقة موجودة مسبقاً في الواقع ، وهذا مؤكد . ولكن هذه الحقيقة هي جزء من الحياة وليست كعمل الإطلاق ، جزءاً من الفن . وهذه الخبرة الواقعية تظل دائماً مفصولة عن العمل الفني في صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفني ، أو بما يمكن أن نسميه الفجوة الأنطولوجية (٣٤) . ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم (creatio ex nihilo) هو صوب من صروب المستحيل ، ولذلك فهو أمر يجب استبعاده من المناقشة تماماً

ويصف جوين عملية الخلق الفني بأنها عملية إحلال محل فيها «عمل الفني الجديد محل الخبرة الحياتية أو حتى التقاليد الأدبية ذاتها» إلى شكلت بذورته الأولى .

«فالشاعر الجديد قادر أن يجعل عمله محل محل الخبرة الحياتية ولأعماله أهمية السابقة لعمله .. والفصيلة هي نتيجة لخبرة إنسانية حل محلها شيء جديد هو العمل الفني» (٣٥) ويعتمد مفهوم جوين لطبيعة العلاقة بين حياة والفن إلى حد كبير على نظرية النقد الحديث في استقلال الفن عن الحياة ، وهو ما يدفعه إلى رفض مفهوم

«الاتصال» transmission الذي يصر على أن التأثير يعني «انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل فني إلى آخر» (٣٦)

ويعترض جوين على مفهوم الانتقال ، على أساس أن هذا المفهوم يتجاهل الأسرار السيكولوجية الدقيقة لعملية الخلق الفني . وسيل تأكيد المسيج الميكانيكي الذي يعتمد على البحث الوثائقي عن دلائل موضوعية ثابتة بالبرهان لحدوث التأثير

وهذا عن ذلك فإن نظرية الانتقال في رأي جوين تعترض أن التأثير يلعب دوراً أكبر بكثير من حجمه الحقيقي .

ولذلك نجده يقرر أن دراسي الأدب المقارن الذين يستخدمون هذا المسيج الميكانيكي «يبالغون في تقدير أهميته في الفن ، لأهم يفترضون أن التأثير عامل أساسي في الخلق الفني» (٣٧) ويرفض جوين أيضاً فكرة الانتقال ، لأنها تؤدي إلى الخلط بين التأثير الحقيقي وانتشابه في بعض جزئيات النصوص : «بما أن مفهوم الانتقال يفترض أن التأثير يؤدي إلى وجود عناصر في العمل فني مشابهة لعناصر في العمل «أ» ، فإن هذا يعني أن كلا من التأثير والتأثر شيء واحد» (٣٨)

وتعتمد الحجة الأساسية التي ساقها جوين في مقاله على التفرقة الجذرية بين التأثير الفعلي الذي يتم إلى محان الخبرة النفسية ، والتشابهات بين النصوص التي تتعلق بحقيقة الخلق الأدبي ، أي تلك التي تدخل في العمل الفني كجزء من مكوناته ، بوصفه كائن عضوي قائماً بذاته . وطبيعة الحال فإن هذه الحجة التي يسوقها جوين لها ما يبررها . ذلك أن أية مادة أولية موضوعية للتأثير تمر أثناء عملية الخلق الفني بتحويلات معينة ، تجعلها تدخل كجزء لا يتجزأ في نسج العمل الفني الجديد ، ويريد جوين بهذا أن يؤكد أن التأثير لا يمكن دراسته داخل مجال النقد الأدبي أو علم الجمال وكما يقول فايسشتاين فإن جوين «يستبعد هذا الاصطلاح (التأثير وما يشتمل عليه) من مجال علم الجمال» ويريد أن يحده بحدود العمليات النفسية فقط ، باعتباره يمثل صلة واهية بين العمل الفني الجديد الذي يتميز بالأصالة ، والمصدر الذي يستق منه الكاتب بعض مكونات هذا العمل» (٣٩)

ويعتقد جوين أنه لا يمكن تحديد التأثير بمقارنة بسيطة بين العمل (أ) والعمل (ب) ، فكل دراسة للتأثير لابد أن تأخذ في الاعتبار بالضرورة «الأصول» التي يستق منها العمل الفني مادته ومكونات هذه الأصول ، وإذا فهمنا التأثير على هذا النحو تصبح عناصر التأثير أحد مكونات العمل الأدبي لا أكثر ، أو كما يقول فايسشتاين ، «لحظة أو مرحلة في عملية الخلق الفني» . قد تؤثر في ميلاد لعمل فني ، لكن ليس لها قيمة حقيقتية في تقييم العمل في صورته الأخيرة ، باعتباره كائناً عضوياً مستقلاً قائماً بذاته

ويعترض فايسشتاين على أفكار جوين على أساس أنه يتجاوز حدود النقد الأدبي ، ويدعو إلى دراسة سيكولوجية للأسرار الدقيقة

معينة لإلهام أو الحيلة المرجحة لمكاتب أو كيمياء عمليه الخلق الفني دأبها، تلك التي لا يمكن أن تسير عودها بملقة كبيرة.

وعندما يواجه جوين مشكلة الدلائل والبراهين الثابتة على وجود لتأثير فإنه يرجعها إلى التفاعل بين العمل الفني الحديد والتراث الأدبي، أي الأشكال والموضوعات والأساليب الفنية الشائعة في التراث، ويؤسس على ذلك نظريته القائلة بأن الأساس في دراسة لأدب المقارن هو دراسة علاقات الأعمال الأدبية بتراث أو تقاليد أدبية معينة يقول هاسكل بلوك:

«يؤكد جوين أن التحرية الفنية تتكون، بطبيعتها، من مواقف إنسانية شاملة صالحة في كل مكان، تمثل الأساس في دراسة الأدب المقارن باعتبار أنها تعبر عن مجموعة التقاليد المتوارثة الموجودة في نسيج العمل الأدبي»^(١٤)

ويمكن إرجاع فكرة جوين عن العلاقة بين العمل الفني والتقاليد والتراث الأدبي إلى نظرية ت. س. إليوت الشهيرة في مقاله عن «تفديد وسوع ليردي» «بعد أن يصح جوين دراسة التأثير في مجال محدد وهو سيكولوجية الإبداع الفني، لكنه لا يسمح بالمقارنة إلا بين الأعمال التي تنتمي إلى تراث وتقاليد مشتركة، ودراسة علاقة العمل الفني بهذه التقاليد. وبما يمكن مثل هذه الدراسات أن تلقى انصافاً على خصائص الأجناس أو الأشكال والأساليب الفنية الخاصة بفترة أدبية معينة، فإنها لا تفيد في تحديد القيمة الجمالية والفنية للأعمال التي تدور عيها المفردة.

يضاف إلى ذلك، أن نظرية جوين تحذف من نطاق دراسات لتأثير. وتغرم المدارس من استخدام أدوات وميزات أخرى هامة في دراسات لتأثير.

ويرى هاسكل بلوك في دراسته المتأخرة لاستخدام التأثير أنه في بعض الأحيان نرى التبدل فيها على وجود تشابه بسبب انتباهها إلى تراث أدبي مشترك، يمكن أيضاً أن يدل على وجود تأثير فعلي. كما هو الحال في العلاقة بين كامكا وسترنبرج^(١٥) فلادامير إذن لأن بحث مفهوم لتأثير صحيح وحيد، عندما يمكن تطبيق أكثر من مرجع لدراسة التأثير.

وإذا أن أسى هذا المقال مناقشة مشكلة من أهم المشكلات التي تواجه المنهج النقدي في دراسات التأثير، وهي المشكلة للسببية «التوازي» Paralelism، بين الأعمال الفنية.

ويضمح ت. شو دراسات التوازي إلى محالين أساسيين الأول هو دراسة المادة التي يمكن إحصاءها للمقارنة في عملين أدبيين أو أكثر ويتعلق هذا المحال أساساً بالموضوعات المتشابهة أو «التوازية»، أو بمعنى آخر، بالمضمون. والمحال الثاني هو دراسة عناصر شكل نبي يمكن مقارنتها في عملين أو أكثر وفي كلا المحالين

فإن هذه «التوازيات» لا ترجع بالضرورة إلى تراث مشترك أو إلى علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأعمال بعضها البعض. فقيمة دراسات التوازي تكمن، كما يقول شو، في أنها دراسات نقدية في المقام الأول تُلقي من خلالها بعملاق احصاء للمقارنة الصوء أحدهما على الآخر، وتبرز من خلال المقارنة للخصائص المميزة لكل منهما^(١٦).

ودراسات التوازي هي ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن التي نحاول، كما يقول هري ريتك. «أن تربط بين النقد الأدبي والتاريخ الأدبي، لأن تفصل بينهما. ولتحقيق ذلك تؤكد (المدرسة الأمريكية) عدم تشجيع دراسات المصادر والاستقبال والتأثير الفعلي القائم على صلات حقيقية، وترويج لدراسات المقارنة التي تعتمد التوازي بين الأعمال الفنية، ودراسات للونيات، والدراسات الأسلوبية، ودراسة الأجناس والحركات والتقاليد الأدبية.. ولأن هذه الدراسات الأخيرة تهدف أساساً إلى إبراز القيمة الفنية لعمل الأدبي، فليس من الضروري أن يكون بين الأعمال موضوع، المفردة أية صلات حقيقية موثقة.. فالتأكيد هنا واقع على المقارنة دون النظر إلى أن المؤلف (أ) كان على صلة بالمؤلف (ب) أو أعماله عندما كتب العمل (ج)»^(١٧)

وقد تعرضت دراسات التوازي إلى هجوم شديد من المدارس الأمريكية والأمريكيين على حد سواء. فأوريش فيشتين مثلاً، بالرغم من انتباهه للمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، يرفض تماماً أن يدرج دراسات التوازي في إطار دراسات التأثير. وبره يؤكد أن «ما يسمى بدراسات التوازي لا صلة لها على الإطلاق بالتأثير بمعناه الصحيح، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف»^(١٨)

ومن الجانب الآخر يصري إيهاب حسن على أن أي دراسة لتأثير لابد بالضرورة أن تفترض مسبقاً وجود درجة من درجات الصلة الفعلية، ومن ثم فإن دراسات التوازي لا تدخل في مجال التأثير بمعناه الحقيقي، وإنما يجب أن تظل في إطار دراسة «أوجه الشبه» بين الأعمال موضوع المقارنة.

«عندما نقول إن «أ» قد أثر على «ب» فإن معنى «ب» بعد التحليل النقدي والجهود يستطيع أن يجد عدد من العناصر المتشابهة بين أعمال كل من «أ» و«ب». وهذا في حد ذاته لا يكفي لتحديد تأثير. وإنما نحن في هذه الحالة نكون قد دللنا على وجود ما أسميه «أوجه الشبه» وذلك لأن التأثير يفترض وجود صلة حقيقية من نوع ما بين الكاتبين»^(١٩)

ومع ذلك دراسات التوازي تكسب «التبرير» تأييداً متزايداً من جانب عدد كبير من النقاد الذين يؤمنون بأن وصيغة دراسات التأثير هي القيام بمجهود نقدي، غير تاريخي، لتقييم الأعمال الأدبية من داخلها. فالخاتمة التي يشعر بها النقاد في الآونة الأخيرة

توسيع مفهوم التأثير لابد ان تؤدي في النهاية إلى قبول دراسات التوازي بوصفها مجالاً مشروعاً من مجالات دراسة التأثير، خصوصاً إذا فهمنا التأثير على أنه مقارنة، الهدف منها أن يلقى كل من العملين الضوء على الآخر.

بصاف إلى ذلك أن البحث عن شواهد ثالثة للتأثير، سواء من ناحية الكاتب أو العمل، لا يكون لتصير التركيب المعقد للعمل المعنى. حيث تدخل الاتساقات والتأثرات في علاقة ديناميكية مع مكروباته الأخرى. وفي معظم الأحيان فإن مقارنة عملين أدبيين عظمين بتميزان بين أدبين مختلفين - دون أن تكون بين كاتبهما علاقة مشتقة - من شأنه أن يلقى الضوء على بيانات أدبية مشتركة أو متشابهة. وكذلك على خصائص الشكل المعنى أو للصوم. وهو امر بعيداً فائدة كبرى في معرفة الكعبة التي يتم بها الإبداع الأدبي.

ولا يسعنا إلا أن نذكر هؤلاء اللذين يهاجمون دراسات التوازي، باعتبارها خارجة تماماً عن طاق التاريخ الأدبي، إذ يمكن تحقيق درجة من درجات للنظور التاريخي عندما نفصح لتقاربه بين عملين أدبيين عن خصائص تيار أو حركة أدبية بعينها.

وبوصح هري هـ. ريماك الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي التي تتعدى أي مفهوم محدود للتأثير. عندما يقول إن النسخ الذي أعطاه لنا المؤرخ الأدبي الألمان الكبير أويرباخ، الذي يستجمل تكيف شرح الصور وتجميعها، لكي يصل إلى المفاهيم الكلية للتاريخ الأدبي^(١٨)، في كتابه الضخم *Memosis* هو شاهد على الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي في إلقاء الضوء على الحقيقة التاريخية إلى جانب الحقيقة الأدبية.

وبين ريماك في تأكيد على أهمية دراسات التوازي من منظور تاريخي، إلى نظرية الاستاذانية الروسية التي وضعها دارس كبير من دارسي الأدب المقارن هو ألكساندر جيسولفسكي (١٨٣٨ - ١٩١٦). ويقول ريماك إنه «طبقاً لهذه النظرية، يتكرر ظهور تيارات أدبية بعينها في ظروف تاريخية متشابهة. وإن فصلها عن بعضها البعض مساحات شاسعة في الزمان والمكان. وتكرار ظهور هذه التيارات يفصح عن وجود قواعد معينة للصور الأدبية المتغيرة، وبلقي الضوء على القوانين التي تحكم تطور الأدب العالمي

في خصوصه لتأثرات الاجتماعيه»^(١٩) والامتة على ذلك كثيرة منها دراسات التوازي بين إتيادة هومر والكاليبالا أو الشعر الجرماني للقديم. وبين الشعر الإغريقي القديم. وشعر الفهود الجرماني في أمريكا الشمالية.

ويؤنس ريبه إيتياميل، الذي يسموه «بالفصل الشارد» في للدرسة الفرنسية، أيضاً أنه يمكن اكتشاف أخط وقواعد عامة لحركة الأدب العالمي من خلال دراسات التوازي. وكما يقول ريماك، فإن إيتياميل «يؤمن بأنه من خلال مقارنه المتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفني في الأدب العالمي (أي الأدب للشرق والغرب) يمكن للدارس أن يكتشف وجود قواعد أدبية ثالثة. أو عداد مشترك في الإسمية كلها»^(٢٠) ولذلك في رأى إيتياميل أن القيام بدراسة توازي بين جهليات مسرحيات «النو» اليابانية مثلاً والتراجيديات الغربية قد يلقى المزيد من الضوء على خصائص في التراجيديات حتى لو درسناها بعيداً عن التطور التاريخي.

وفي دفاع شديد الحفاصة عن دراسات التوازي، بهم إيتياميل دارسي الأدب المقارن بالسلي، لأنهم لا يحاولون أن يشعروا «د أرحب لدراسات التوازي

«عم. حقا. لما يطل ددرس الأدب المقارن متصفا بالسلي» أما هؤلاء الذين يسجون محمد بريجت ونظرية التعريب. هم لا يدركون أن هذه النظرية ظهرت قبل بريجت بزمان طويل. ولماذا لا يحاولون بث الحيوية من جديد في المسرح الأوروبي أو الأمريكي بدراسة نظرية مسرح «النو» (الياباني). وتمثيل مسرحيات «النو» في الغرب»^(٢١).

وفي النهاية أوجز أن أكون قد أوضحت في هذا الملف بعض المشكلات المعقدة التي يتعرض لها دارس التأثير. والكثير من وجه الخلط بين هذا المفهوم الرئيسي من مفاهيم الأدب المقارن وغيره من المفاهيم الأدبية والنقدية والتاريخية. وأحسب أن مفهوم التأثير. ما رعم مما ينه من مشكلات، يمكن أن ينسج ليحتوي الكثير من المناهج التاريخية والحالية والنقدية في دراسة الأدب وفي سير عمل عملية الخلق المعنى

الهوامش

(١) Itab H. Hassan. «The Problem of Influence in Literary History Notes Towards a Definition». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955) pp 66-67

(٢) Haskell M. Block. «The Concept of Influence in Comparative Literature». *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 31

(٣) Paul Van Tieghem. *La Littérature Comparée*, (Paris, 4th edition), revised 1951, p. 117.

(٤) M. F. Guyard. *La Littérature Comparée* (Paris, 1951), p. 58.

(٥) J. M. Catte, «Avant-Propos», in M. F. Guyard's *La Littérature Comparée* (Paris, 1951).

op. cit., p. 60	(17)	Rene Wellek. «The Concept of Comparative Literature» <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , II.	(1)
Weinstein. op. cit., p. 32	(18)	Henry H. H. Remak. «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis», <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , IX (1960), p. I.	(17)
op. cit., p. 33.	(19)	Ulrich Weisstein, <i>Comparative Literature and Literary Theory</i> (Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 35.	(1)
Anna Ballukian, op. cit., pp. 27-28.	(20)	Haskell M. Block. op. cit., p. 35.	(4)
ibid. p. 28.	(21)	Ibid., p. 35.	(11)
Shaw op. cit., p. 68.	(22)	Remak, op. cit., p. 4.	(11)
Anna Ballukian op. cit., p. 27.	(23)	Van Tieghem, op. cit., p. 135.	(11)
in comparative Literature, Proceedings of the Second Congress, I pp. 175-92.	(24)	Weinstein, op. cit., p. 36.	(11)
Ibid. p. 179	(25)	Ibid. p. 36.	(11)
Ibid. p. 180	(26)	J. I. Shaw. «Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies» in <i>Comparative Literature: Methods and Perspective</i> , Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 60	(1)
Ibid., p. 180	(27)	Ibid. pp. 61-62.	(11)
Ibid. p. 182.	(28)	Anna Ballukian. «Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of the Two Methods», <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , XI (1962), p. 26.	(17)
Ibid. p. 183.	(29)	Shaw, op. cit., p. 64.	(11)
Ibid., p. 183	(30)	Ulrich Weinstein, op. cit., p. 40.	(11)
Weinstein, op. cit. p. 40.	(31)	Ibid., p. 46.	(1)
Haskell Block, op. cit., p. 34.	(32)	Ihab Hassan. op. cit. p. 60.	(11)
Haskell Block, op. cit., p. 36.	(33)	Cf. Harry Levin. «Littérature Comparée: Point de Vue d'Océan Atlantique», <i>Revue de Littérature Comparée</i> , XXVII (1953), p. 25.	(17)
Cf. Shaw. op. cit., pp. 64-65.	(34)	Remak, op. cit. p. 4.	(17)
Henry H. H. Remak, op. cit., p. 3.	(35)	Ibid., p. 6.	(11)
Ulrich Weinstein, op. cit., p. 38.	(36)	J. N. Carr. op. cit., p. 5.	(1)
Ihab Hassan, op. cit., p. 68.	(37)	J. I. Shaw, op. cit., p. 63	(11)
Henry H. H. Remak, op. cit., p. 9.	(38)		
Ibid., p. 9	(39)		
Ibid. p. 9.	(40)		
Ren Eueble. «The Crisis in Comparative Literature», trans. by Georges Joyaux and Herbert Weissinger (East Lansing: Michigan State University Press, 1966), p. 55	(41)		

الأدب المقارن

وفلسفة الأدب

رجاء عبد المنعم جبر

يقوم مفهوم الأدب المقارن ، في وضعه الحالي اليوم ، على تناول المظاهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات لتأولا يتعمق وصفا تحليليا لها ومقارنة منهجية تعاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، في ضوء التاريخ والنقد والفلسفة . وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهرا للإنسانية عن الروح الإنساني^(١) . وقد تجاوز مفهوم الأدب المقارن بالفعل تلك المرحلة التي كان لا يعنى فيها إلا بدراسة العلاقات بين الآداب القومية على أساس من المسح التاريخي الذي شاق ظل فلسفه وضعية تسمى بالبحث عن الأسباب والتأثير ، والباحث المقارن اليوم يجمع في محوره بين منهجي التحليل والعلاقات ، للمخرج باستنتاجات تركيبية تكشف عن أسرار هذه الظاهرة التي تسمى «أدبا» . ومن التناوب الجدل لمنهجى التحليل والتركيب ، لتبدأ قوة دفع كبيرة كفيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التي كثر الحديث عنها في العقود الأخيرة من هذا القرن^(٢) ، لأن العناية بالتجريد ، والبحث عن القوانين وعن القواعد العامة هي السمة الأساسية للفهم وهي التي تنقل الدراسات المقارنة من مجرد رصد الأسماء والحدود إلى الكشف عن النظرية والثانون. وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون «فلسفة الأدب» ، بينما تسمى في الإنجليزية «نظرية الأدب» ، ويرى الفرنسيون أن مصطلح النظرية هنا لا يخلو من إشكالات وغموض ، كما يرون أن «النظرية» قد توسى بمصطلح جهالى محدود ، مع أن التحليل التجريدي للظاهرة الأدبية يتجاوز القيمة الحياتية إلى آفاق أخرى أرحب وأكثر تنوعا . وفلسفة الأدب هذه وجدت المثال لها في فلسفة التاريخ ، فكما أن من التاريخ ما يقف عند حد الوقائع وثائق الأحداث ، ومنه ما يبحث عما وراء الظاهرة التاريخية من العطل والأسباب ، ومنه ما يجاوز ذلك إلى طرح أسئلة كبيرة ، والقيام بدراسات تركيبية واسعة عن الحضارات ، وطبيعة الجنس التاريخي ، ومن يفترق عن الجنس الأدبي أو الفلنسي ، ومفهوم الزمن في التاريخ ..

الأخيرة : وهما لقولات التطور والتأثير . ومنها ما يتجاوز ذلك إلى محاولة تفسير الثوابت والمتغيرات في الظاهرة الأدبية .

كذلك من دراسة الأدب ما يهدف عند رصد الظاهرة الأدبية إلى خصوصيتها القومية ، ومنها ما يندجأ إلى تفسيرها في ضوء امتداداتها

وأشرف على القوانين التي تحكم هذه الظاهرة في ضوء وضعها
مفاهيم والمفاهيم ، الذي يجمع بين الفردية والجماعية ، والثنائية
والموضوعية . وهنا نكون في دائرة فلسفة الأدب . . والمهدف ليس
جديداً بطبيعة الحال ، حكم طمّح المنظرون منذ أفلاطون إلى وضع
نظرية للأدب ، ولكن المشكلة أن استنتاج النظرية بالسبب للأدب
الذي يفترض فيه التنوع اللامتناهي لدخول العناصر المحلية والقومية
والثنائية فيه . لا يمكن أن يكون سليماً ، إذا تم بناء على أمثلة فردية
من أدب واحد . ومن هنا يفرض المقارنة نفسها كمنهج لا غنى عنه
لإقامة النظرية على أساس من الاستقراء الذي يعرضه توجب الفادح
بالدرجة الكافية ، ومن ثم ، يمكن للنظرية أن تطمح إلى العالمية ،
وأن يصدق عليها ما يسمى بفلسفة أدبية . وكانت جهود المقارنين
الأول خطوة حاسمة على طريق هذا الاستقراء شبه الكامل ، كما أن
القدرة على الاستشهاد بأكثر من أدب واحد تهيئ التقدم في اتجاه
الملاحظة المثل التي يتحقق فيها الاستشهاد بأدب الإنسانية جميعها .
ولكن أعلام هؤلاء المقارنين في عالمية أدبية ما لبثت بعد فترة النشاط
الأول أن اصطدمت بحقيقة واقعية ، هي أنهم برغم المجهودات التي
حفظوها على طريق الصلات بين الآداب وجعلوا أنهم لم يحاوروا في
دراساتهم عدداً محدوداً من الموضوعات ، من خلال عدد محدود من
الآداب ولاحظوا أن هذه الدراسات لم تكن تغطي دوافع قومية
تحركها من تحت السطح ، فكان لابد من وجود فرع مكمل للأدب
المقارن . بمناه المحصور . يتجاوز دائرة العلاقات الثنائية ، ويصطحب
إلى تكوين تاريخ الأدب في مجموعات الكبرى ، ويؤكد أن قدر على
الإحاطة باحفاق الأدبية والأفكار والمظاهر الإنسانية ، التي لا يمكن
مهمها بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة . وشأ لذلك ما سعى في
حينه بالأدب المقارن^(١) ، لتحتل فيه فلسفة الأدب مكان الصدارة ،
وبدلت جهود كبيرة في سبيل تمييز التيارات والحركات الأدبية المتنازعة
في عدد من الآداب والثقافات ، وتكوين النظريات الفكرية لتاريخ
الأدب العالمي ، متعالي على حدود القوميات واللغات . ومع ذلك لم
تنتج بحوث هؤلاء من تسلط فكرة العلاقات عليها ، ولم تتحرر تماماً
من أسر مقولات التأثير والسببية وفرضية الأصل الواحد للظاهرة
الأدبية ذات الأشكال المتعددة . ثم جاء المحدثون ليعطوا قوة دفع
جديدة لفلسفة الأدب ، مستعينين بمناهج مختلفة أمثلتهم بها النهضة
المعاصرة في مجالات الاجتماع والعلوم الطبيعية واللغة والتفكير . وعن
طريق الإدراك المكثف للخصوص المتنوعة بحسب اللغات والآداب
والمؤلفين ، استطاعوا أن يتناولوا بالتفسير وإثارة الفكر محيطات
أساسية في الأدب تتعلق بمفاهيمه وأشكاله ومناهجه . ويمكننا أن
نحمل هذه المعطيات من خلال مجموعة من الأسس أقام عليها
المحدثون تصورهم .

١ - التفسير الاجتماعي والاقتصادي

استعار المقارنون المحدثون هذا المبدأ من المادية التاريخية . ولم
يُحدوه على إخلاله ، وإنما استطاعوا به في حدود قد تبين لهم
جلواه في تفسير بعض الظواهر ، وصحّزه عن تفسير بعضها الآخر
فقد لاحظوا أن الحركات الأدبية التي ازدهرت في أماكن عدة من

كذلك فيما يتعلق بالرواية الريفية ذات الواقعية الصريحة التي
تعرض في إعجاب عالم الريف ، من أجل أهداف تعليمية . وبها
يبرز الخيال الشعري بالواقع . ازدهرت هذه الرواية في القرن التاسع
عشر ، وظهرت في سويسرا وألمانيا وفرنسا على حثرت متقاربة .
ابتداء من سنة ١٨٣٦ ، تاريخ رواية «مرآة الملاحين»
Der Baurens Spiegel لرجل الدين السويسري ، الذي
يكتب بالألمانية ألبريتروس ، والذي اختار له اسماً مستعار
«جرماس جوتف» . ثم تلتها في الفرنسية جورج صاند ، ول
الإنجليزية جورج إليوت ، وفي النرويجية بيورسن . كان من السهل
على مقارن الأسس أن يسلكوا جميع كتاب هذه الرواية في خط
واحد ، ينسب إلى الكاتب السويسري ومصادره التي نستق منها ،
خاصة ، وأن القرائن التاريخية قد تربد ذلك . ولكن فلسفة الأدب
نرى أن الازدهار الملحوظ للأدب الريفي في القرن الماضي بصرف
محدوده في الأرض الأوروبية ، لكي يمتدح بطريقة هي ما أوجدته
النهضة الصناعية من تجمعات مكتنة ومرحمة تدل على حياة الطبقة
العامة . ومن ثم تحول بتعدد الأصول ، وتدخل السياق الاجتماعي
والاقتصادي ، والسوايق الشعرية والثنية ، مثل القصيدة الرعوية
التي جدها جسر السويسري ، والرواية الرعوية عند نورمان
الفرنسي (١٧٩٤) ، والقصيدة الريفية التي يمثلها هيل خبير تينيل ،
وما له دلالة أن يكون هو أيضاً رجل دين ، وكذلك قصيدة جوبه
التي تحمل عنوان «هرمان ودوروني»^(٢)

وهذه الظروف الحظيفة التي أوجدتها تطوّر بصاعة ،
واصمحلل الأوهام العاطفية والأحد بالقوانين العممية . مما يرى
فيلسوف الأدب . هي التي يسمي الرجوع إليها لتعبيل شدة الرونة
الواقعية والطبيعية التي عرفت شهرة في أواخر القرن التاسع عشر

وإذا كانت الطائفة المائية قد نتج عنها المختص الإقطاعي ، هذا
أنكها أيضاً أن تشي أدب القصور . وبالمثل إذا كان لاسفان بن

المجتمع الرأسمالي قد تم من طريق الطائفة البخارية ، فليس هناك ما يجمع من إدخال قروية الواقعة في هذه العلاقة السببية .

ولكن التفسير الاجتماعي الاقتصادي الذي يتفق بصفة جزئية مع المادة التاريخية ، لا يمكن أن يكون على إطلاقه وفي كل الأحوال . وذلك لأن الأهمية الاجتماعية والاقتصادية للشركة يجب أن يكون انعكاسها ظواهر متطابقة ، لا متشابهة حسب ، والتطابق في الواقع لم يوجد إلا على مستوى الأيديولوجيات ، لا على مستوى الآداب . أما التشابه فيتمثل تنوعاً في المظهرية للمجتمع ، يتحكم فيه عوامل المزاج القومي واللغة ، والوعي بلماضي التاريخي الخاص بكل أمة . ومن ثم يولد هذا التصور «المادى» حاجزاً عن أن يبين حيوية التقاليد الأدبية التي تبقى أحياناً في حالة أبنية عقلية مكتسبة على شكل «ثوابت» كما يسميها كوريتوس يستعملها الخلف بلا وعي لما يلجئ به للسلف . ووجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني *diachronique* هو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المؤلفين . والذي يحدث هو أن الحسل الأدبي يخلق شكله الخاص به ، وأنه بسبب في شكل هو ميراث من الآداب القديمة ، فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو ، عبارة عن أنواع حبقية تتأكل مرة بسائل مختلف . وهذه الأولى من ناحية أخرى بصيها شيء من التغير ، بتأثير السائل الذي يصب فيها ، ولكنها لا تفقد ملامحها الأصلية . والمآسى برغم تحولها الكثيرة من الإغريق إلى إسبر وأويل وكلودل ذات طمع مشترك ، هو تقديم رؤية للعالم قديمة أو لحسية أو دينية .

ويرى مؤرخو الأدب العام أن دراسة الظاهرة الأدبية على المستويين الدياكروني والسكروني تمثل إضافة ضخمة للأدب العام ، يحدد بدقة أسوب العصر والإضافات الحبقية للكتاب ، وحقباتهم الخاصة ، وحبوية الكامنة لبعض الموضوعات ، وخاصة إذا كانت الظاهرة تتعلق بموضوع واحد تناوله كثير من المؤلفين المختلفين في الزمان والمكان ، كما في هذا المص من الأعمال التي تناولت أنتيجونة أو أميتريون^(٨) ، أو الأشعار التي لم تتوقف عن الحديث عن الأبطال في كل الآداب .

وهم يعتبرون بأنهم في دراساتهم للظاهرة الأدبية على المستوى السكروني بالذات - مارالوا مسبقين ببحوث غيرهم من مؤرخي العلوم والفكر والاجتماع ، وأن القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالنساق الاجتماعي والاقتصادي يتطلب برنامج بحث لدراسة الظروف الحبقية ابتداء من أهمها في اللادبية إلى أكثرها صمواً وروحانية ، ولانتمكاساتها على الأخيلة والمشار . فالمقارن عليه أن يتعامل عن شكل الحصار ، الذي يرتبط به أدب ما ، وصيرى أن هناك علاقة بين أنماط الحصار وأشكال الأدب ، فالمرل المع «البلاطى» يرتبط بحصار القصور ، ورواية الأخلاق والمعادن بمجتمع للديبة ، والحرافة بمجتمع الفلاحة . وعليه أن يتعامل كذلك عن الاختيارات السياسية والأخلاقية والديبية والفلسفية التي تصدى الكتاب لمناصرتها أو مقاومتها ، وعن الفلاسفة الذين شابعهم الكتاب أو اختلفوا في أسرهم . والمقارن مطالب كذلك بالتحرف على

الطريقة التي بها يجوبون : ففى المثال الأطلاطونى ؟ أو الرومانسى الرقيق ؟ أو الحب على طريقة البيدي شاترنى الممعة في الاستجابة لنوازع الحب ؟ وهو مدعو أيضاً إلى أن يحدد نوع التصورات العنمية التي يعتنقها المؤلفون ، المتحطون في الزمان ، المختلفون في المكان وللتفقد . فلا يمكن أن تنفق رؤية من يؤمن بدوران الشمس حول الأرض ورؤية من يعتقد مركزية الشمس ، أو الذي طورد بسب فكره الحر . كما أن عليه أن يفهم معالم الصورة التي لدى الكتاب عن الزمن : أيؤمنون بانسيابه ، أو بحركته الدائرية ، أو باستحالة الترد فيه ؟ ويعكف على درس طبيعة إحساسهم وطريقة إدراكهم ، ولا يخرج حتى في أن يتساءل عن الشكل الهندسى للمصل لدى الواحد منهم ، فقد قيل إن الدائرة كلامبكية ، والبيضاوى باروك ، والأرياسك روكوكو . ويجنب المقارن ، أخيراً ، في أن يستخلص من كل هذا تصور العصر للحياة والموت .

كل هذا ليس في القدر الأكبر منه إلا برنامج بحث يتتفرع المقارن الذين سيقوم في سبيل تحقيقه مؤرخو العلوم في ميادين المكر والسلوك والاجتماع ، علياً بأن وسائل المقارن لأدبية قد تكون لا غنى عنها لإكمال بحوث هؤلاء الأدلاء الذين سبقوا على الطريق والمطلوب أن تتم المشاركة بين الجانبين . «على روح التعاون الوثيق بين هذه المجالات يمكن أن تتحقق الوحدة بين التقاليد الباقية عبر العصور ونخطرات الإلغام المتجددة ، وهذا ما يحقق مشروعية لأدب العام» .

٧ - الجواهر اللادبية والإيونات^(٩) ، الأدبية

إن البحث عن الوحدة وراء الكثرة ، والجوهر وراء الأعراض سمة أساسية للتفكير الفلسفى . وقد لحأ بعض دارسى فلسفة الأدب إلى تطبيق هذا المبدأ للوصول بالظاهرة المتشعبة إلى صهرها البسيط وجوهرها المرء . ولاشك أن مثل هذه الصرة انقذت إلى أصول الأشياء كحيلة بأن تعيد ترتيب خريطة الأدب ، بما تحفقه من علاقات جديدة بين المظاهر الأدبية . المثال لذلك نقدمه من تاريخ الرومانسية في أوربا . ضد اعتاد مؤرخو الأدب على أن يدخلوا في فترة ما قبل الرومانسية في فرنسا التأثيرين الإنجليزي والألماني . ومن ثم يسمون هذه الفترة حركاً على المقارن الذين يؤمنون عادة بذكر أسماء أمثال ريتشاردسون وبيرونج وهارفى وجيرمى وستين^(١٠) . ولكن فيلسوف الأدب يمكنه أن يصح اتصالاً بين الباروكية والرومانسية . ويتعرف عليه بسهولة وراء واجهة كلامبكية في ألمانيا وانجلترا . وهنا يتساءل ألا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنسا ؟ حقا قد يكون الاتصال بين الباروك والرومانسية في فرنسا . أكثر خطاء . ولكنه موجود بين تيارين متشابهين في الروح ، وبحصر اختلاف بينهما في الغضة ودرجة الإيقاع ، فكلامهما يتفر من الواضح المحدد ، ويميل إلى العائم اللامحدود ، وكلامهما يميل إلى اقتحام عالم النفس واكتناه قصة الإنسان ، وهما معا يرصان النظام والتناسق ويفصلان الحركة والفاعلية ، وهما معا يحجان إلى الإثارة والإحاء ، لتعقد أواصر الصلة إذن بين التيارين ، وتنصق بذلك دائرة القول بالتأثيرات

لدى بعض السرياليين وعصر من التاريخ بين قطرين : الكلاسيكية والرومانسية ، في الأدبين الإنجليزي والفرنسي ، وحتى في الأدب الإغريقي .

وعلى مستوى آخر ، إذا كان المقارن ينتج سحر جس أدبي ، كالمأساة ، عبر الصور والآداب ، منذ نشأتها في يثتها الأولى عند اليونان إلى تجدد الاهتمام بها في العصور الحديثة ، وبقابل بين مجموعة من المآسي الجديدة - فإن فيلسوف الأدب يصل من هذه منطلقات المقارنة إلى تأمل مفهوم المأساة في ذاته ، كما استنتج شتاير أن الفكرة المسيحية تقضي على المساواة ، وأنه لا توجد مأساة مسيحية حقيقية . وقد انتهى إلى أن التعبير عن المساواة في ذاته لا يقتصر على الشكل الأدبي للمأساة الإغريقية التي جددتها الكلاسيكيون ، وإنما قد يوجد في الصائفة ، كما يوجد في الرواية أو الملحمة ، وأن الوضع للمساواة للإنسانية قد يصوره كبر كجاره أو الأوباشة بنفس القدر الذي يصوره به سوفوكليس أو بريجت .

٣ - التماسك بين الفنون :

وفلسفة الأدب مدعوة إلى دراسة العلاقة بين الأدب والفنون على أسس من تطابق الإحصائيات وتجانسها في مختلف الفنون . وهذه العلاقة تكاد تكون دراستها حكراً على علماء الجمال الذين يحيطون بتجربته خاصة ، مع أن ملاحظة الوقائع المحسوسة كفيلة بأن تغد المقارن وفيلسوف الأدب ملاحظات مفيدة في هذا المجال ، فالجس السليم يشترك مقدار القربان بين مختلف مناطق الشعور والنطق والفكر والعقل ، ويشترك أن الانتشاء بالجمال واحد في اللون والإيقاع وتناسق الكل واللحن والنغم ، ومن ثم جاز للحركات الأدبية أن تستمر أسماءها من تاريخ الفن ، وللمحركات الفنية أن تحمل أسماء من تاريخ الأدب . وعلى الخلود بين الأدب والفنون يوجد كثير من المشكلات ، لا يمكن تناولها إلا من خلال أمثلة تنتمي إلى مجموعة من الثقافات والآداب المختلفة : ما العلاقة بين الشعر والموسيقى ؟ وماذا تعني محاولات الشعراء المتعددة لأخذوا متاههم من الموسيقى كما كان يريد مالارميه . كيف تلقى الأدباء المعون من الفنانين : موسيقيين ورسامين : فكهم يبدون باللحن الكبير لمصارع الثيران في أوبرا (كارمن) هؤلاء الذين لم يقرءوا ولن يقرءوا قصة ميرمييه إلى أجل السباح كم تحمل وقعة (سيريس) الصغيرة في تمثالها الحزين عينا كوسبا من رسالة أنطرسن^(١٢) ؟ وكما بعثت الصور في بعض الأعمال الأدبية من الحياة ما يفوق الحياة التي تمنحها الترجمة : كيف رأى جرافو الفرنسي مسرح شكسبير وهو جارت الإنجليزي مولير ؟ وكيف جرح جوستاف دوري الفرنسي عن حقيرة دني وسرقانتس ؟ وكيف عبر عن النضة السيريانورالية التي تحرك رائعة كوليردج . وأغنية البحار القديم ؟ ثم ما تأثير الصور التصويرية التي تصحب الأعمال الأدبية في النص الأصلي أو الترجمة ؟ ومن قبل لاحظ أن نيجم أن الخاصية الرسمية للبيان يوجب كانت في ترجمة لبتوربور أوضح منها في النص الأصلي ، وأن ذلك يعزى إلى الرسوم المصاحبة

الأجنبية على الرومانسية الفرنسية . فلا تكون هذه الأخيرة ، كما هو انشاع في كتب الأدب ، ثورة تعزى أسبابها جميعاً إلى رياح التأثير الهاتمة من الشمال والشرق ، وإنما تكون مجرد تطور مساعد على سرعة إيقاعه التأثير الأجنبي ، الذي كان له دور العامل المساعد يزيد من سرعة التفاعل .

وهذه النظرة الحديثة لأصول الرومانسية الفرنسية من شأنها أن تمس بعض الأحكام المسلمة لدى مؤرخي الأدب ، فقد جدد هؤلاء لأدبهم القومي ملامح حركة رومانسية خاصة ، ربطوها عند البدء بالرومانسية الموهورة في إنجلترا وألمانيا ، والتي كانت بدليتها الرسمية في العقد الأخير من القرن الثامن عشر . ومن ثم أطلقوا على فترة سابقة على هذا التاريخ - كانت تحمل الكثير من سمات الرومانسية - فترة ما قبل الرومانسية ، وتشمل هذه الفترة جيل روسو وأتباعه . وحدوا شاتوبريان ولا مرنين وهيجو بمثل الرومانسية بمعناها الاصطلاحي . ولكن فيلسوف الأدب ، من منطلق البحث عن العصر الثابت ، يرى أن الرومانسية الأولى تعود بالفعل إلى جيل الطبيعة من روسو إلى سينكوكور ، ثم اعترتها إحصاء بتأثير الظروف السياسية ، وإعادة الإمبراطورية ، وكذلك بتأثير الكشوف الأثرية التي أبقت في بحوس روح الإعجاب بالقدماء من إغريق ورومان ، أعاد كل ذلك على إعادة تثبيت الأوضاع الكلاسيكية . ولكن هذه لم تدم طويلاً ، فسرعان ما بعث الرومانسية من جديد متولدة عن الأولى . بفضل كتاب مثل نوديه^(١٣) ، أحمر بركتيه قوية الإبراهيم لقومي ، حسب تعبير ييشوا البار^(١٤) ، وعمرة بعض التروائل الخارجية : تأثير هوفمان^(١٥) الألماني ، على سبيل المثال . رومانسية ثانية ، يمكن أن يطلق عليها ما عرق الطبيعة ، وهي عصر نرقال وبودلير ، وبعد قبل عصر رامبو ولوفريمو^(١٦) . وبالنظرة نفسها تسع لوحة الرومانسية الأوربية ، فلم تعد تقتصر على بضع سنوات من القرن التاسع عشر ، وإنما يجب أن تمتد في هذه الناحية وتلك لمدة تزيد من قرن ، لتضم إليها حركة المعاصرة والمجهوم ، والكتابات دامت الاتجاهات الثورية في ألمانيا وأوروبا الشرقية وإيطاليا ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية واليونانية . وقد يقال على سبيل الإعراس إن في مثل هذه النظرة المرسعة قصاء على أصالة عصر أدبي محدد ، وتدريب شخصيته في محيط تصور غير محدد . ولكن المكرة التي يستندى بها فيلسوف الأدب هي الدعوة إلى الكشف عن سمات من الباروك في كل الحضارات وفي كل العصور ، فنصر يتسنى إلى ديونيزيوس^(١٧) ، في مقابل عصر آخر يتسنى إلى أبولو رمز الكلاسيكية . وهذا العصر الثابت التجريبي - كما يرى الفيلسوف - يجد تجديده في اللغات والأهم والمصنعات والتقاليد ، والأمراء أنفسهم طابت هذه كلها إلا أكنية متنوعة الجوهر واحد ، ومن ثم تنوعت تعريفات الرومانسية حسب القوميات ، وكانت متار تعليقات لا تنتهي . والمسألة تعود إلى التثبت بالأعراس وإعمال الحور . وتدل بحوث أخرى^(١٨) في هذا الاتجاه على وجود عصر تصيبه مختلف تحت أعماط التعبير الزخرفية : الآسيانية ، والألكساندرينية^(١٩) ، والتصنع^(٢٠) ، والروكوكو^(٢١) ، والتكلف

للترجمة العربية . وإذا كان الفاتون قد استلهموا أعمال الأدباء فإن هؤلاء أيضا يذهبون للفنانين بكثير من الإلهام : كيف وقف الشعراء على القصود والخاص ، من المحترى ، والخلق على إيوان كسرى إلى جوتيه وشوق على لوحات إسبانيا وقصورها ؟ . وعلى مستوى العلاقة بين الكلمة والصورة تطرح قضية المنافسة بين السبيل والرواية ، (فقد ساعدت السبيل منطلق الصور المتعاقبة التي تحتل الزمن للناس بالمستقبل - على أن يتابع الجمهور الموقف بطريقة شاملة ، ويعرض من الواقعة في المسرح والرواية) ، وللتحويل السبيل للأعمال الأدبية ، والمناقشة الدائمة حول التصوير الشعري

ولا نترك العلاقة بين الأدب والفنون . دون أن نشير إلى علاقة الأدب مع نفسه ، وهذه أنتجت النقد ، أو ما يمكن تسميته بالنظر العقل في الأدب ، وهو يصير من المعاني الخاصة بالإبداع : مثل الأصالة ، والتفريد ، والمصدر . أو بأشكال التعبير مثل رفيع ، هزل ، وهي . أو بمسلك تجاه الحقيقة مثل الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية ، السريالية . أو بمذاهب مثل التصويرية والتعبيرية . أو تيارات مثل البتراركية ، أو عصور كبرى مثل الإنساني ، الباروك ، رومانسية . وهذه المصطلحات فطنت مع الزمن وكثرة الاستعمال قسرتها على الإيحاء بمعنى محدود . ولذا نطل الحاجة ماسة إلى دراسة دلالية لها تستعين بالأمثلة المتنوعة المحددة الاستعمال بتأريخها ومبانيها .

4 - التحليل والتركيب :

والسؤال الجوهرى الذى يعرض قبله «الأدب» هو لا يحركه من الإجابة عليه هو أى المناهج أنسب لدراسة الأدب والتعرف عليه ؟ وفى إجابته سمع الفيلسوف نصب عينه إنسانية الظاهرة ولأدبية ، وربطها بحركة التاريخ والفكر والفن ، على المستويين البنى والعالمى ، وخصوصيتها الذاتية . ويحاذر فى الوقت نفسه من أن يتعد لدراسة موضوعات الأدب مهجا يقوم على تصورات ميكانيكية محضة ، مستمدة من انعكاسات الواقع المادى الخارجى أو مناطق اللاشعور الداخلى . وسيتهى به ذلك إلى تفصيل مسج بين التحليل والعلاقات معا . مسج مستلهم من العلوم البيولوجية ومن الدراسات فى تاريخ الفن ، مسج يبدأ بعملية وصف قاعدية لموضوعات الأدب ومواقفه وأشكاله وأساليبه وأنماطه التعبيرية ، ثم ملاحظتها وتصنيفها للكشف عن بعض للشبهات بين الناس والأماكن والصور التى تكون ناشئة من تشابه فى الظروف أو عن صلات القرابة . ويصدر تحليلها فى الحالة الأخيرة عن المنهج التاريخى التقليدى

وهذا المنهج كما هو واضح يتبع للمقارن الحديث أن يقارن أعمالا لا تربط بينها سببية مباشرة ، بينما تجمع بينها رابطة مشتركة من البناء أو الوظيفة ، على اعتبار أن المقارنة تعنى فى الواقع تقريب الأسماء بعضها من بعض عن طريق التشابه للقطعة . واستبدال التحليل لمسحى بالانتماء أو الإدراك للمهم للعلاقات . وعلى ذلك ، إلى جانب مقارنة بين «فيلد» «رامسين» و«هيوليت ملكا» «ليورينديس» - يمكن أن يضم موضوع المرأة للماشقة لابن زوجها ، على سبيل

المثال ، أعمالا أخرى لا تمت بصلة للقرابة المباشرة فيقدر وذريتها الأدبية ، مثل زليخا امرأة الحرير ، وجارية الملك كورديس فى «سندباد الحكيم» الأثر الفارسي ذى الأصل الهندي^(١١) .

وفى ضوء هذا المنهج التحليل لا يتزدد المقارن فى أن يتناول الأعمال المنطقية لؤلؤ واحد ، كأنها خلايا عضوية متصلة بعضها عن بعض ، فضلا عن أن يميزها بحسب مقطع رئيسية أو وجهات نظر جرتية ، مع التوقف فى النقطة التى تكون فيها الأجزاء مجرد وحدات قابلة للتبادل فيما بينها وفقا لنظام متصور منها ، فهو يعزل على سبيل المثال كل ما يتعلق بالعناصر الأربعة ، أو بعكسة الزمن ، فى عديد من الأعمال الأدبية التى تنسب إلى مجموعة من النعات أو الثقافات .

ولاجتدال فى أن المنهج التحليل الذى بدأ فى العقد الثانى من هذا القرن بتأثير المدارس اللغوية الحديثة - قد تلقى دفعة فى الآونة الأخيرة بدخول الإحصاء مجال الدراسات الإنسانية ومنها الأدب . فقد أصبح من الممكن التعبير بالكم بشكل ما عن القيم الجمالية للنصوص ، عن طريق مواجهتها من الخارج بإحصاء الترجمات وأشكال المحاكاة والاستشهاد وإعداد المخطوط والرسوم البيانية ، للوصول إلى تحديد رأى عام أدبى وتحديد اتجاهات كبرى للإبداع الأبدى ، ثم مواجهتها من الداخل عن طريق تحليل نحوى وأسلافى ، (تردد الكلمات والجمل على سبيل المثال) . كما ساعدت أبحاث الحديثة فى مجال الترجمة على تحليل العملية المعقدة التى تتم أثناءها . وتحديد العلاقة بين اللغة ، وأشكال الفكر ، فقد تبين أن الترجمة - بقصدتها بين التعبير والإبداع - تعبر أجراء - بطريقة ميكانيكية لا يستطيع أشهر الكتاب أن يميزها بسهولة فى لغته الخاصة . وهى بذلك «تعمل معصلا من نوع ممتاز يتم فيه تحليل الإكسبر القامض للأدب وتقطيعه» . وليس الأدب إذن إلا ترجمة : يترجم أولا الحقيق - الحياة ، الطبيعة - كما تفعل الفنون الأخرى ، ثم يترجم الجمهور بدوره إلى مالا نهاية . وهذا توجد الصجوة دائما بين العمل الأدبى وقارئه . والمقارن بينهم بصمة خاصة بهذا النوع من الصجوة التى تمثل الترجمة ، وهى واضحة محسوسة عندما تكون بين لغتين ، ولكنها ليست أقل وضوحا واستحقاقا للدراسة ، حينما تكون داخل أدب بعينه ، صادرة عن تطور اللغة وطرائق التفكير والنطق (شرح النصوص) .

ومن هذه البحوث استخلصت فكرتان : فكرة الشئ الأدبى ، بمعنى استقلال الأدب عن إدراك المثلث مجرد أن تعطيه للطبيعة شكله المحدث . على نحو ما يكون بالنسبة لنوحة أو لحى ، مع اختلاف فى الدرجة بين الأدب واللغة فى ذلك . وفكرة الكثر الأدبى الذى يتضاعف باستمرار من خلال العصور ، أشبه ما يكون بهوى من رأس المال دى الربح المركب . وهذه الفكرة الأخيرة من شأنها أن تطامس كثيرا من علواء الكتاب فى ادعائهم للأصالة ، وتذكر بقوله لايروير : «إنها حرة أن تصنع كتابا ، كما تصنع ساعة . وإياها محتاجون فى تأليف الكتاب إلى ما هو غير العصف» . هم بعد مفر من التسليم اليوم بأن الكاتب - فنانا عبقريا أو صانع كتب ماهرا - يتسنى

شعب . وبالإضافة إلى عنصر الحكاية - شخصية الحية نفسها وقصص الأشباح وتخلها للناس تعد كذلك مادة شعرية والكائنات غير المرئية من حيات الهواء في الميتولوجيا اليونانية ، والتوايح والتوايح عند العرب ، وأرواح العناصر عند متعاطي السحر والتنجيم - كلها كم غدت الأنجلة وما تزال ، وحتى في القرن العشرين لم يعدم «الشیطان» و «الملائكة» أن تقول أشياء لربطك ، وبول فاليري ، والعقاد . وسلاحظ المقارن أن امتدادات الخرافة في العصور الحديثة فقدت الاعتبار إذا نظرنا إلى النجاح الذي حققته «رولان» أو «لانسلوت» وخرافات الملك «آرثر» ورفاته ، فرسان نائنه المستندة

ومن أمثلة البعد العكسي على «العائيتيك» في أمهل كاروت وهوفان ثم إدجار آلان بو - صار جنس أدبيا مهيا ، وصار مد السربالين محورا لرؤية جمالية وفلسفة حياة وتصورا للفكرة والتعبير عبارة عن عالم «ماورالي» كامل ، للكلمة الشعرية فيه سيادة مطلقة . وهو بامتداداته الحية والمنقرضة يقدم مجالا لدراسات منهجية لبعض من الموضوعات والمواقف والشخصيات لم يتوقف لأدب عن إعادة تناولها ، ولا شطحات الخيال عن تصورهما في رؤى لا حصر لها .

(ج) والأساطير منها بكن ترجمها - تستند في نشأتها إلى معتقد الشعبي الطموح العطري إلى تفسير ظواهر الكون ، وقد قدر ديونان واللاتين أن يؤولوا أساطيرهم مكان الصدارة في عالم من الأدب يسج فيه على طريقة «بيلوب» حول الأسماء الأسطورية مد قرون مبهود شبكة متراكبة الطبقات لا نهاية لها ! وقد انتهي الزمن الذي كان فيه الفنان أدبيا أو رساما يجد لزاما عليه أن يبدأ حياته الفنية بإعادة تناول فعل ناجح ، يتخذ من اسم أحد أبطال الأساطير محورا له . ومع ذلك مارال عدد كبير من هؤلاء الأبطال تحيط به هالة التألق . سواء منهم من يضعه تروسون^(١٢) في دراسته عن «برومثيوس» في نبات الأبطال ، أو يسلطه في نبات المواقف . ويريد بالأولى النبات التي أقيمت على ذات مركبة تصلح نموذجيا ، يبرز ملمح أو آخر من ملامحها حسب الفترة ، أو الأمة . أو الكاتب . ويرى أن الثانية أهم في طابعها غير الشخصي ، وتستلزم لمرضاها عملا أدبيا أطول مشقة من نموذج أعلى ، «اتيجون أو ايفيجيباء» على سبيل المثال ، يبينها تكي إشارة أحيانا لتخليد أحد نبات النوع الأول .

والمقارن يمر بين طريقتين للاستخدام الألهي للأساطير طريقة يلجأ بها الكاتب إلى الاستمداد المباشر والمقصود من هذه الخربة الأدبية المحافظة والمريحة في الوقت نفسه ، بعد الإطلاع على ما كتب قبله في الموضوع ، والمثال الأشهر لذلك هو «اميتريوب» ٣٨٠ ، للفرنسي جيروود الذي سبقه إلى تناول الأسطورة اللاتينية سيده وثلاثون كانا . وطريقة ثانية تقوم على الاستدعاء بالخودج عن كتب واحتوائه بطريقة غير مباشرة . وهنا يتعلق الأمر بتشكيل رمزي لمشكلة فكرية - فنر موقف عاطفي ، ويصبح «برومثيوس» أو القرد ، و «أورفي» أو الإبداع الفني ، و «سيريف» أو الحال مجرد أنية أو نماذج عليا ، إذا لمعرفنا مصطلح بوبج ، وتحصى الأعمال التي تتسبب

إلى عام أهل الأدب الذي يتحاور فيه جبا ين جب الأستاذ والتلميذ ، الأسلوب الذاتي ونوصفة التعليمية الخاهره ، الإبداع لمروالصعة المكتسبة ، المحاحات الدائمة والحاجة العارضة ، المراج الفردي والتعايد لتتلقاة

ولتترب الآن على السج التحليل وكعبة تطبيقه على الأدب سري أن هذا السج يقوم

أولا : على تصنيف الموضوعات الأدبية *motifs* و *themes* إلى حبابه وحقيقية ويندرج في الخيالية : الحكايات الشعبية المروية شعاعها ، والقصص الرومية ذات الأصول المكتوبة ، والأساطير ويندرج في الحقيقية المادج النمسية والاجتماعية ، والشخصيات الأدبية ، ومجموعة المواقف والأشياء المفصلة منذ القدم لدى الأدباء .

(أ) ومما يتعلق بالحكايات الشعبية كانت ميدانا يجتذب للمعنيين ، فكان علماء الفولكلور والسلالات البشرية في طلبه رواد الدين درسوا أصول الأدب ونشأته في أشكال الأدب الشعبي ، وظهره في الملاحم الأولى والدراما والقصائد العائية ، ودرسوا موضوعات القصص الشعبي ، وهجرته ، وكيف ومعنى دخل الأدب «الرسمي» . وانجوها بصفة خاصة إلى حكايات بلخيوان والخرافات المشتركة لدى الإنسانية . وكان البحث في العلاقة بين لا يونين ويديا يندوسهلا بغاية ، كما كان المعثور على الخرافة الأزنية من التراث المكسيكي القديم في حكاية فرنسية قديمة غيتا مشبرا للروح مثل تتبع طبقة جيولوجية من شاطئ الأطلسي إلى الشاطئ الآخر ولكن دراسة للفولكلوريات - وتكاد تختلط فيها المخلود بين علوم اللغة والأجاس البشرية والأساطير والدين لم تلبث أن قصفت جاذبيتها بديسة للمقربين ، فأصبحت توكل إلى علماء الأجناس ، أو الباحثين في مجال الأدب الشعبي . هذا الفرع من الدراسات الأدبية الذي يدرس مجموع مدنية الشعب بعاداته وخرافته وفنونه ، ولا يهتم كثيرا بالجماليات . وقد تم رسم المخلود بين وبين الأدب الرسمي ، على أساس أن فكره «الأدب» يتصمن «تأليما واعيا وعاملا لعمل جميل مكتوب مقدم إلى استمتاع جمهور متقف ، وإلى فكرة التقدي أبص .» وأصبح اهتمام المقارن اليوم بالحكايات الشعبية يكاد يكون معصورا على البحث عن المصادر الفولكلورية لبعض الأعمال الأدبية لكبرى ، «هاوس» على سبيل المثال

(ب) أما القصص الوهمي المكتوب *Le fantastique livresque* و محدود من حيث طبيعته . ولكن ميدان الدراسة فيه غير محدود ، فالاستعارات فيه من العوالم شرقية غارسية وعربية وهندية أوسع من أن يحيط بها الدراسات التي تمت بالعمل يكفي أن يشير إلى ألف ليلة ودحوها المتصر إلى تقايد الآداب الغربية وقصص الحيات التي ما تزال نجد أنصار لها في كل اللغات ، وهي تثير اهتمام المقارن بما تخصصته من كشف عن الرغبات المبيقة في النفس ، بقدر ما هي تلبية خفيفة ، ومعرض للتجديد في الأساليب ، وثمة لانطلاق الخيال الخاص بكل

إليهم في تسلسل ، إلى النقطة التي لا تذكر فيها أسماؤهم صراحة فينتفع الأثر أمام عين المقارن ، ويصبح الفيصل حيث في توجيه الدراسة وجهة الصواب هو «جس» للمهارة «في تتبع العلاقات بين الآثار الأدبية ومثير للوجوب والمجهرى فيها من العارض والسطحي

وفي مجال الدرس للمقارن للأساطير لا مفر من القول بأن المقارن العربي يعمل كأنه في بيتة ! فالواقع أن تقاليد العرب الأدبية تقوم على مجموعات منبذبة ومتلاحمة من الذكريات والإشارات إلى الماضي ، وعلى إلف عظيم لكل ما يتنمى إلى عالم الأقدمين . مما يتيح لشخصيات الأساطير أن تواصل في صمت حياتها في صميم الأمة التي يقوم المقارن فيها بدور قرون الاستعمار ، إذا صح التشبيه .

وليس معنى ذلك أن المقارن الشرق محروم تماما من مجال يستطيع أن يتحرك فيه يسر . فالأساطير الشرقية - المصرية والمصرية والآشورية بصفة خاصة - وإن بدت في صورة الأقارب الفقراء بالنسبة للأساطير اليونانية واللاتينية لها عطاؤها الخصب وأثرها الذي لا يترك على الأدب . وبشر بصفة خاصة إلى هذا النوع من الشخصيات دلت الأصل التوراتي والامتداد الأسطوري ، من قابيل إلى مريم المجدلية ، مروراً بأبواب ، وسليمان ، وشمشون وسالومي فلكل التي أوجدت في العرب واشرق على النساء ديدة أدبية تنوع من بشارة سريعة إلى عمل أدبي كامل

وفي العصور الحديثة وجد مايسى على سبيل التجويز في اللغة ، الأساطير الأدبية ، تأخذ مكانا إلى جانب الأساطير الرسمية . هؤلاء الأدباء الذين بالوا الشهرة الواسعة في حياتهم . ثم أعيد تفويجهم بعد مماتهم ، أو على العكس أنفقوا في النسيان أحياء . ثم ذكروا أمواتا ، أو مارسوا حياة بحث في الخط الوهمي بين الشدود والضعف - كانوا مادة هذا النوع من الأساطير «راسم» - على سبيل المثال - هذا الملاك الذي يعيش في المنى ، كما وضعه مالاربه فان كل ما عده وهو دون المشرين . ثم جال في الآفاق شريدا . بوهيبيا حتى مات في السابعة والثلاثين . هذه الحياة تناوها أتيامل بموان أسطورة رامبر Le mythe de Rimbaud ومن السهل أن تصور وجود كثير من الدراسات يقوم بها مؤلفون ضمن بعثتهم وأدباء أساطير ، تأرجحت نظرة إليهم بين الإعجاب العائق والإزاء الشديد . وفيها ستكون الكلمة الأولى لرؤية المؤلف الذاتية ، وليس للأحداث المروية من حياة الأديب . ومن هنا فإن هذا النوع من الأساطير لا يكشف عن مصاه الخفي إلا من خلال الدرس المقارن الذي يمكنه أن يلاحظ عروق التدرج على المستوى العالمي

ثم نأتي إلى الموضوعات الحقيقية من مادج حبة وإحصائية . وشخصيات أدبية ، وأشياء ومواقف من الحياة .

(أ) ملاحظ للمقارن أن المادج النفسية والاجتماعية . وإذا كانت تنتمى إلى فوصاح إنسانية محنة - فإنها تستمد وجهها المميز ، بل اسمها أحيانا من عمل أدبي . العجيب ، ومبغى التفسير ، ومعتزل الناس . والمجور . والعرب ، والهامر . والسادى ، والسوى ، والآله .. كلها مادج على درجة من العمومية ، بحيث يمكن أن يتدرج تحت

كل منها نموذج عربى أو أكثر . وطريقة أكثر عمومية أيضا تصور المرأة أو الطفل : للفتية (إميل - لروس) ، ونكوتين الفرد (بيلهم مستر - لكونه) ، وقد أدبا إلى نشأة بوعين من الرواية الألمانية (٢٣) ، والحركة النسائية ، الطلاق ، والمرأة المتعالة - كثير من الموضوعات تخص الأدب في تصويرها

وتناول العلاقات العائلية ليس أقل وصوحا في الأدب : فالأب والابن ، والابن الصال . والأم ، والأم بلا زواج ! . والأرملة واليتيم - وإلحرة الأعداء - كلها حيوط مسج لا يمل الأدب من إعادة تشكيلها وصنعها مختلف الألوان . وربما تفوق أدب على غيره في تقديم المادج الإنسانية . من يسكر ذلك على الأدب الروسى ؟ وربما كان تناول أحد المادج ممة لعصر بعينه ، أو لتيار فكري واحتجاجي ، فالصنف الثاني من القرن الثامن عشر سجل ريدة ملحوظة في تصوير مادج الحكمة والتقاليد : رب العائلة . والمصلح ، والقاضى . وفي القرن الحادى : الفنان ، ورجل الأعمال . والعامل والملاح ، والفلق ، والشاك

وفي بعض الحالات المميزة يتحد الكاتب مع نموذجه ، فيقدم نفسه من خلاله ، وتعبّر الصورة التي يرسمها له عن تصور - وأسلوب - معاً للحياة والجمال - مشاعر اللباط في عصر النهضة ، والرجل المستقيم ، والفيلسوف ، والفنان ، والمهذب ، والاحتشام ، والتمكثف - كلها مادج وجدت تجسدها الحي في النصوص كما في الواقع . والمقارن مدعو إلى دراستها على مستوى مجموعة الآداب التي ترتبط بها بينما بأواصر خاصة ، لماذا لا تكون مجموعة الآداب الإسلامية أو الشرقية ؟ بما أن المقارن العربى العريبى مارلوا يحضون مثلها على مستوى أوروبا كلها ، ويرون أنها السبيل إلى إلقاء الضوء على ما يسموه تاريخ الأخلاق الأدبية

وتشكل الحرفة ، رسالة أو مهنة . هيكلأ أناسيا بعض الأعمال . وتم بالفعل تصوير هذه المادج : العرس أو رجل الدين ، والحدى (ومدعى البالة عنه بصفة خاصة) ، والصحن ، والموسيقى ، وصحة القرية ، والمخادم ، الهامى ، والديبلوماسى ، والبنى (طية القلب ، غالبا) ، والحلاد . ولربب غامض بعض الشيء يبدو نموذج الطيب ذا اعتبار خاص . وهناك مادج تعرض مشكلات مثيرة على المستوى الأيديولوجى مثل الرعبى المتوحش والمبد . والمجربى . ومن بين هذه المهن - تحتل مهنة لكاتب المقام الأول . ويمكن تناوله من الناحية الاجتماعية في ضوء شهادات معاصريه فيحدث غناء وفقره ، فهو موظف عمومى ، ناظم لشعر الناسات . ملون للأحداث ، وزير أو مفير . طعيل أو بديم . صاحب دخل مره ، مدير أمر الجمهور العريض ، من رجال الأدب . يعمل كمؤدب أو أمين للكتب ، صحفى أو مستشار حميم كما يتناول من ناحيته الفكرية ومكانته في جمهورية الأدب من خلال آرائه المعلنة والتي تأخذ أحيانا صفة الاطراء ، مثل ودعاع عن الشعر . فهو كاشف للمكرة ، ريب آله الشعر ، صارة ، بى ، عفرية ، مرشد للناس ، فان ملعون ، عدو لنقوابين (٢٤)

على اختلاف المؤلفين والأمكنة والمصور. تكشف القوائم السيلوجرافية - أيضا - عن تفصيل الأدب لبعض الموضوعات ، و مقدمتها «الموت» : ما أكثر ما تنوع الإحساس الدائم به بين الشعور بعيشة الحياة ، والدعوة إلى الأيقورية أو الزهد والسبية . أثير موضوع الموت من خلال «رقص الهياكل العظمية» في أدب المصور الوسطى ، أو ضم إلى القبور والليل ، ليمثل البهية الحرة ، موضوع تقليدي شائع . في شعر الرومانسيين الأول من الإنجيز^(٢٦) . والعناصر : من أدب البحر والأنهار ، إلى أدب الأرض والجبال والنار والنجوم والشمس والقمر ، ثم الهواء والسم والبرصاف ، ومن تركيبات العناصر بشأ أدب المصنوع الأربعة . ولكن الطبيعة أيضا عبارة عن نبات وحيوان وجماد : أدب للوردة من سعدى الشيرازي إلى ريلكه في العصر الحديث ، مع الإشارة بصفة خاصة إلى «رواية الورد»^(٢٧) في المصور الوسطى ، ثم ألفيا والبروك . وحكايات الحيوان ، والرمز بها «رواية النصب» في المصور الوسطى ، وفي عصر النهضة ، وشعر الصحور والمعادن عند شيل ونوفاليس . والمدن ، أنيرا ، لها المصورون بها وهي مزيج من خلق الإنسان والطبيعة ، وبعضها يعيش في الأدب كما يعيش في الحرفاء !

وهناك بجانب «الأشياء» توجد أيضا «المواقف» التي حيث إلى الأدباء : مصارع الطفلة (من يوليوس قيصر إلى كالبجولا) ، وقتل الآباء ، وهما من المواقف التي تميز بها كتاب «العاصفة والاندفاع» للحرب والسلام ، والانتقام ، السر على غير هدى ، الشيخ والعنى ، الفراق والوحدة ... الخ .

وهذه المواقف يمكن أن يأتي تصنيفها في «تاريخ الأفكار» بالنظر إلى عنصر الفكرة فيها . وسواء أكان التصنيف هنا أم هناك - فالهم في رأي المقارنين أن يتم هذا للتيم *thème* الذي يسمح بتجميع الأعمال الأدبية بلا اعتبار للقيمة التي تنسب إليها ، انطلاقا من النسبة المباشرة بين هذا الأعمال إلى العلاقة النسبية غير المباشرة .

ويرى المقارنون المحدثون أن الدراسات القيمة في «الموضوعات» قليلة أوى حكم النادرة ؛ لأنها عرضة دائما للانحراف بالدراسة الأدبية إلى ميادين غير أدبية ، ومن بين هذه الفئة النادرة مؤلف تروسون من بروميس ، الذي يقال عنه إنه دفع بدراسة الموضوعات إلى الأمام أكثر مما دفعها الترجيح النظري . ويرون أن الوصول إلى للمهجة الحقة في دراسة الموضوعات يستلزم قبل كل شيء إصدار القوائم الدقيقة لهذا البعض الزاخر من النصوص ، مرتبة ليس فقط بحسب عناوينها ، وإنما بحسب التيمات التي تجمعها ، ويتطلب هذا الإحدااد محصا طويلا للنصوص مع الرجوع إلى ما كتب بشأنها في المصادر المختلفة ، وهي جهود تتجاوز طاقة الفرد إلى الجماعة . ومالم يتم القيام بها فستظل بحوث الموضوعات تعتمد على ثقافة المؤلف ودوقه ، وهما بالصورة ناقصان واعصابان .

ويعترفون بأن تصنيف الأعمال حسب الليم *thème* ، وهي الطريقة المفضلة لديهم ، قد يؤدي في بعض الأحيان إلى تفتيت

والمقارن في مواجهة هذه للمعارض المحافظة للصور يحاذر أن تختص تنصوص الأدبية من أمام ناظرية ، فيضل في شعاب التاريخ والاجتماع ، ويحادر كذلك أن يعتبرها وثائق علمية تكشف عن الروح الإنساني في الماضي ، لعدم وجود شهادات أخرى على العصر . لأن تدول النصوص على هذا النحو يعنى عدم الاعتراف بالمسافة التي تفصل الأدب عن الواقع . ومن واجب المقارن أن يتعامل مع هذه المسافة بين الواقعي في الحياة ، والواقعي الأدبي الذي تدخلت فيه رؤية لأدب . وتقدم الرواية والمسرح الخيال الأمثل لبحث هذه المسألة ، فهي يدلان في الحقيقة على الفجوة بين الموصوع وتصويره . على العكس مما يسبق إلى الاعتقاد أنها الأكثر اقترابا من الحياة والواقع

(ب) وشخصيات الأدبية مثل النماذج في انتابها من الواقع المحسوس ، ولكنها تفوقها في التألق وإهتمام الباحثين بها ، حتى لتشكل الدراسات حولها عالما بذاته . وسيلاحظ المقارن أن من هذه الشخصيات ما يعود إلى الآداب القديمة ، ويصل إلى حد الاختلاط بالأساطير ومشتقها : (أليس ، ميروب ، إلكترا ...) ، ومما ما يمتد صراحة إلى التاريخ (من سقراط إلى نابليون ، برونا بكتوبياتر ، جان دارك ، السيد ، ماري ستوارت ... الخ) وهذه الأخيرة منها خضعت لرؤية الكاتب وتلوينه لها تبقى على اتصال بواقعها التاريخي ، وتظل أشد مقاومة من سابقتها لرهبة الزمن في التحور والتغير . وليس من الصعب على المقارن أن يلاحظ أيضا التبدلات لشدة بين الشخصيات في مجال الشهرة والتجديد *الديناميكية* معجزة لشخصيتي هاوست ودون جوان ، وعلى العكس نثر وأصبح الموصوع قد لا يبدو محروما من الميراث مثل «اليودي الثالث» . وتسحب الملاحظة نفسها على الدراسات الخاصة بالشخصيات ، فبجرد إلقاء نظرة على القسم الخاص *Individual motifs* من *Bibho. of Com. Lit.* ص ٧٨ - ١٦١ يدل على مجاز هذا النوع من الدراسات ، وعلى الأهمام ببعض الشخصيات على حسب البعض الآخر ، خاصة إذا وضع في الحسبان أن عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية مازال يحبس النصوص النادرة والآداب الصغرى ، التي لم تشتهر على المستوى العالمي

ومن الباحثين من يحصل قصر البحوث في مجال الشخصيات على الأعمال ذات القرابة المباشرة . أي على المؤلفين الذين تناولوا نفس الموضوع : «أنتيجونه» - على سبيل المثال - بين سوفوكليس ورونترو في القرن السابع عشر ، وجان كوفي في القرن العشرين . وقد يكون من الواجب أن تكون البداية بهذا النوع الذي تكون فيه الأعمال سلسلة متشعبة متصلة فيما بينها . ولكن تعقد النصوص ما يلبث أن يقترح على الباحث منهجا آخر ، يستطيع من طريقه أن يمسك بالشخصيات على نحو شمولي ، بدلا من أن يبحث عنها على نحو جزيئي معرفي في التصيلات المتعلقة بأصول هذه الشخصيات وعروعه .

(ج) ونصل أنيرا إلى قائمة من الموضوعات المحيية لدى الآداب

وحدة العمل الأدبي ، وذلك في حالة ما إذا كان الـ *theme* لا يعبر عن روح العمل ، وإنما يكاد يمثل به عنصرا إضافيا ، ولذلك نجد في النيم الذي يصم تحته عملين لشيل وميريه ، هما «النصوص» (٢٧) و «ماتيو فالكون» (٢٨) ، فالملاقة بين الأدب والابن ، وهو النيم الذي يجمعها إلى أعمال أخرى مشابهة - ليست في الواقع إلا حرية مرعية تصاف إلى الحدث الرئيسي . ألا يعنى ذلك خطر الوقوع في تعظيم وحدة العمل ؟ تردُّ فلسفة الأدب من منظور الرؤية الشاملة للموضوع بأن وحدة العمل لا تنتمس بالضرورة داخل حجم الكتاب ، بل يصح أن تنتمس في مجموع أوسع من تصور كاتب واحد . في المجتمع الذي يعيش فيه ، في التقليد الذي يحيط به ، في الأسلوب الذي يتبعه بوعي أو بدونه . ومقتضى هذه الرؤية أن المقارن يرى الانساق بين كاتبين تتبع نظراتها اتجاهها واحدا ولا يفرميان - كمؤلفي روايتين عن البحر أو قصيدتين في موضوع النار ، يفصل بينهما العصر واللغة - ليس بأهل ثراء ولا صدقا من الانساق بين كاتبين يفرميان ويعكس أيها صاحبه . فشرط المقارنة أن تدل على صحتها ، وأن تثير الفكر والروح ، سواء انحلت خطا واحدا ، أو تعددت أشعها وخطوطها .

ثانيا : المورفولوجي الأدبي

يقصد المقارنون بالشكل معنى يتعلق بالصيغة الخاصة ، وتحمل صفة مردوجة بين الحلقة لتنظيم المواد ونموذج العمل الحسن عندما خلفته عبقرية أديب ، أو نافذ منظر ، أو تعاونت على بلورته وتحديدته في عدة جهود الأجيال

فالشكل بهذا التصور عبارة عن قالب ، على قدر كثر المرونة ، يصعد المواد ويتعامل معها في آن ، يرشد إلهام الأديب ويحدده ، بل يثري أحيانا ، ولكنه في الوقت نفسه لا يشكل عامل ضغط على عبقرية

والشكل الأدبي يتناوله التحليل المقارن من ناحيتين .

(أ) أشكال التأليف : غنائية ، ودرامية ، وحكاية .

(ب) أشكال التعبير . مفردات ، عبارات مرادة ، صور ، معاني أسلوبية .

(ج) تصوير ظاهرة النقل الأدبي

٢ - أشكال التأليف .

وهي تتعلق بأشكال التأليف يتم التمييز بينها على أساس وظائف اللغة الثلاث : التعبير ، والنداء ، والتجليل . ففي الغنائية يطلب الحد التعبير ، وعجاده : أنا ، صميم التكلم . وفي الدرامية يطلب نداء النداء أو بدعي وعجاده أنت ، صميم الخطاب وفي الحكائية يطلب الحد التجليل ، وعجاده : هو ، للعائب . وقد يتم التمييز بينها على أساس فلسفي بمرسرها وفقا لمعركة الذاتية وللوضعية ، أو على أساس معييري يقول بمواراتها لحاجات نفسية بشرية لدى المدح أو الملق ، مردا أو جماعة . ونتميزا على أساس تاريخي يقول بالمراسل والدورات التاريخية ومناسبة كل شكل لدوره منها (٢٩) . وتقدم السوية بقيودها المعروفة المثال الواضح للشكل الثابت في صرامة ، برغم بعض

توزيعاته الدقيقة . ولم تحظ الأشكال الغنائية الأخرى بنفس الميزة من الثبات والعلوية ، فالشعر المرقى برغم تنوعه المعجز ، على الأقل حتى نهاية القرن الماضي ، ورث عن العالم الإغريقي اللاتيني الاحترام الأساسي لفكرة البناء . وتعتبر الأشكال الدرامية أقل التزاما بهذا المبدأ ، باعتبار أن المسرح يظل دائما في مواجهة جمهور يصعب التحكم في ذوقه وتطويع متطلباته وفقا لرغبات المؤلفين . والمسرح يشبه الموسيقى في أن التواصل بينه وبين الجمهور يمكن أن يتم عبر حاجز اللغة ، بمعنى أن الجهل باللغات الأجنبية لا يؤثر بالنسبة للمسرح تأثيره في الأجناس الأخرى . فلو أنابا كان ممثلون من الإنجليز ، وحدهم ، يمثلون بلغتهم حتى بداية القرن السابع عشر وعلى امتداد أوروبا لم تكف النصوص وممثلوها ، بل ومشاهدوها عن التثقل ، ولهذا يقال إن المسرح بوصفه في مغرق بطرق بين تقيد نصف أدبي ونصف شعبي ، وتقدر نظري وأخ متشعر دائما ، وتلق سريع من جانب جمهور متنوع العبقات غالبا ، وبه الرأي السامع دائما - يعتبر حقلًا مثاليًا للمقارنة ، يستجيب لها بتلقائية تقرب من استجابة الموسيقى

والأشكال الحكائية تقوم على حكاية يتغنى بها شعرا أو نثرا ، تقرأ في صفحات أو مجلدات أو تلى من الذاكرة ، وفيها يتمترج موضوع وراوي . قد يكون المؤلف نفسه أحيانا - وجمهور . وهذا العالم «الحكاية» بالذات على مستوى الأدب الإنسانية مارال مُلقعا بالغموض ، ومن ثم ظهور حاجة إلى جهود مؤرخ الأدب القوي والمقارن معا من أجل تحديد أحول الحكاية . وتكسيكها ، ودور الجمهور فيها ، حسب الآداب والشعوب .

وهذا الفن الذي يتجه الشاعر والمسرحي والقاص نحو مجد فيه الأجناس مكانها ، وقد اخترعها منظرون متأثرون بأفكار أرسطو ، ثم نكديها الرومانسيون باعتبارها قيودا على الخيال . فعقدت مكانتها مدة طويلة ، إلى أن استردتها بفضل برونتير ونظريته ، حين جعلتها هذه الأخيرة ماهيات سابقة في الوجود على أي أدب . ولكن الأدب للمقارن بحثه الخالص بالتنوع - يحاول أن يجد تعريفها لها بوصفها في نقطة ما بين الماهية التحريضية والفيض عبر المنحاس للإبداعات الفردية . ويمكر أن يساعد على رؤيتها بوصف هذا التقسيم الوصفي الذي يراعى تداخل العلاقات بينها : حضني ، وتقديرى ، ومعيد

فالحقيق يضم أشكالًا محددة تاريخيا ذات بنية عضوية ثابتة ، لا خلاف عليها ، مارسها الأديباء في وعي تنماليدها ، مثل المأساة الكلاسيكية ، وما يعرف بحوار الموتى والقصيدة الغنائية باسمها Ballade و ode والتقديرى يضم أشكالًا أقل ميلا إلى عدم المتحدّد . بمعنى أنها تتعدد بالواقعية والمادة أكثر مما تتحدد بالنساء والشكل ، كالسيرة الذاتية ، والقصيدة الروحانية والرحمة الخيالية .

وليفيد يقوم على تصنيف فج ، ولكنه مريح ، يناسب الروح العمل والتنظيم المكتبي ، ويكاد يستلهم التقسيم الثلاثي للأدب غنائي ، درامي ، حكاية وأشكاله هي : حطانة ، تاريخ ، ورواية ، مسرح . ومن شأن دراسة الأعمال الأدبية من خلال هذا

ونكها يحكمها أن تعجز ، وفي مجولها تقابل انقص وعدم الوقوف ، كما تقابل المشايعة والقبول ، مما يسمى أن يعجز في الخدين ، ثم تطوّر وعوت ، والأدب المقارن يعمل على أن يتهم حبه لشكل الأدبي ويستخلص الثوابت والمتغيرات فيه ، ولا يدعى القدرة على طرحه تحولاته في المستغل ، كما كان يدعى النقد عند قريب ، وكما ما يحاوله هو أن يشرحها

(ب) أشكال التعبير

مدان لا يعزى بالبحث كثيرًا تعود بداهة الأولى إلى من الحرس انعامتج - حينما حاولت لشكبة روسيه في موحته بقدر ما كسب خط من القيمة التعريفية - أن هم دواشيل نسبة شكبه ولكن داسة كوتيس عن العصر الوسيط " وداسه ويراج عن الصاكة (٣٢) - هما بداهة البحوث السهبية في هذا الميدان وهذا النوع من الدراسات يقوم على جعل معرولة من سيقاب ، وأحياناً على إجراء من العمل ، ومن البادر على فقرات ، وفيه يتغل الباحث من مجموعة من التعصبات التي تستحق الوقوف عندها لغزاتها - إلى الدراسة التركيبية المقحة ، ويستلزم المبحر إيراد قدر هائل من الأمثلة ، وتدعم التفسيرات بالإحصاء ، والاستعاضة عن الربط بين العمل وأجزائه ومنه العمل ومؤلفه بإيجاد شبكة من العلاقات لا تقصر فقط بالصدفة العارضة .

ورعة في عجب أخطاء الاستنتاج لتسرع بفصل أصحاب مسج اختياره على مساحات محصورة تاريخياً يمكن الانتقال من بعد ذلك إلى استنتاجات تركيبية أكثر جرأة ، تبين أن الأسلوب ليس فقط هو الرجل ، وإنما العصر ، والأمة ، والتعبير .

تدل بعض أشكال التعبير مثل صمو ، لتلاعب بلغوي ، بعبارة الفكاهة ، كلمة مفردة ، العلاقة بين الكلمة والفكرة ، وبعبارة - على صلة القرابة بين الأعمال ، كما تكشف عن بعض الصور التي تحمل أسماء محتسبة كلها تدور حول الحرف والسخرى : *ironie burlesque, Parodie* ، وفي بعض الصور *macaronées grotesque fantaisie* و *dada nonsense* ، ولم يعرف فكس «المهرل» مثل هذا النوع فلمنعزل له : *sublime* وجاذ *sérieux* وصاحبة *éloquence*

والتعبير الاستعاري ومشغاته من خرافة *fable* ، تمثيل رمزي *parabole* واستعارة رمزية *allegorie* ، ورمز *symbole* ، كلها عالمية ، تختار طريقة لتعظيم ، وتتمثل بعض الصور حسب العصر أو المدرسة ، بل تكاد تصبح مذهباً بمعرفه وأدب الارتجال ، لحيوا ، الذي يؤدي بلا خصوص ، والذي يختلف طبيعته عن الأدب الذي أنتجته الطبيعة . ومن أمثله القصيدة الملحمية ، وكوميديا الس . وعلى الطرف المقابل لهذه الأخيرة توجد النصوص المسرحية للقراءة لا للتمثيل

ومن أشكال التعبير ذات للدي العالمي ، وما رأت تنظر الدرس للمفرد - العظم ، فالرباعية والقصيدة ذات القافية المثبتة ، والبيت ذو

التصور الوصلي للأجناس أن للمقارن يولي الاهتمام للطلوب لتعدد للتلامح الخاصة بكل أدب ، بدلا من الاستناد فقط إلى التعريفات الخادمة التي تميل بالمصطلح إلى التجريد واستبعاد الخصائص المحلية ، ونتيجة بذلك سيكون في استطاعته أن يقيس التطور التاريخي للأمة والتقاليد الثقافية ، والخاصات الأساسية للروح الإنساني ، وعفوية المؤلف الخاصة ، ودوق الجمهور . فالحال على سبيل المثال *Essay* الذي يمكن تعريفه وتحديد به بدقة في وطنه إنجلترا ينشطر في الواقع إلى عدة أجناس ، على السلم العالمي ومنه الشيء يقال بالنسبة للقصيدة القصيرة في أوروبا ، فيها في عرسا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو العشرين ، وبين مظاهرها في كل من إنجلترا وأنديا ويهايا - من وجوه الاختلاف ما يعدل وجوه الاختلاف وهذا لا يردد المقارن في أن يشبه الجنس الأدبي ، بأسره من يوي البشر بعروعه ، الحقيقة والثابتة في وطن ، والمتجولة التي ترحل بعيدا عنها واعتلعت بغيرها ، لتنتج سلالات جديدة ، وتختد جميعا في سلسلة من الأعتاب (٣٣) . ومقتضى هذا التشبيه أن الجنس الأدبي يمتد في سلسلة لا نهاية لها من الأعمال الخاصة ، لاهي متطابقة تماما ، ولا هي مختلفة كل الاختلاف . وهي مفهومه القريب من الشكل وبناء ، والبعيد عن التحديد المطلق الصارم - يتحكم غالبا في اختيار الموضوع والنسبة والأسلوب ، حتى لو بدا غير ذلك فالرواية عن شكل الرسائل التي ترسم أنها صدى مباشر لتيار الحياة المتعالي الصرف - تعرض في الواقع نمطا معيناً من الشخصيات والمواقف والتحليلات . وحتى السيرة الذاتية في أشكالها المختلفة من المذكرات اليومية إلى الاعتراف ، والتحويل المنكر لتجارب الحياة لا تخرج من بعض الثوابت والتقاليد ، على حين يعتقد أنها ذاتية إلى أبعد مدى . وبناء على ذلك يفرض وجود أزمة بين سيطرة الجنس الأدبي المعترف به والاختراع الذي يدل على الأسئلة لدى الكاتب . وهذه الأزمة تتيح للمقارن أن يميز بين العمل العظيم والعمل التقليدي الخالي من الحرارة ، مع قائمة بسيطة بين الاثنين . ففي الأدب كما في الفن تصنع النجوة الفنية مدرسة ، تتحول إلى أسلوب ، تحتبط بعده في تقليد كواصل حياتها بعد ذلك في إنتاج وتجاري ، بعيد عم الحاجة التي دعت إلى ابتداعها في أول الأمر .

وفي مصر المقارن لا يخصص الجنس الأدبي الذي يفتقر إلى البناء الثابت بدراسة التركيبية إلا إذا عبر عن ملامح إنساني حقيق فلأساوي . والفكاهي . والمهرل . والرنائي . والتعليمي ، والرمزي - كلها معاهم تدرس في مظهرها الأكثر عموما . ولا يستلزم الأمر في هذه الدراسات القيام بإحصائيات كاملة ، فمن الممكن للمقارن الذي اختار مرحلة المدخل إلى ثقافة معينة أن يستخلص عن نفسه لإحصاءات كثيرة ، لإدراك المكثف لخصوصية من وجهة نظر معينة . فالتعرف على المناسبة مثلا ليس لتيسل إليه قراءة كل لمآسى . وبعض الأمثلة ذات الدلالة يمكن أن تعد الباحث بمحتاج يعرف صحيح

وفي نظر المقارن أن الشكل أو الجنس أو البناء ليست تجريديات ، إنما محدد حاجة ، وتوجد في مكان وزمان ولغة .

المصرعين - أشكال تعرفها الآداب كلها - ثم الشعر الأبيس ، والقافية ، والإيقاع ، والمفردات الشعرية والنثرية - كلها مشكلات لم تقل فيها المقارنة ، على مستوى الآداب رأينا بعد - بل إن هناك ما قد يصل للنظرة السريعة أنه استند البحث فيه : ما المقصود بالقصيدة النثرية على صعيد الآداب المختلفة ؟ كيف توقفت بعض أشكال النظم التي كانت شعر مرتطبا بها عن أن تعجب أو تجسد معنى الشعر ؟ مارال أسئلة موجهة لمقارن يعرف على طبيعة الشعر الخالص من خلال رؤية تتجاوز نطاق الأدب الواحد .

(ج) تفسير ظاهرة النقل الأدبي .

من الأهل التي قام بها فريق من النقاد التسميين والاجتماعيين والتفريبيين أنس والبرم ، مثل باشلار ، بوليه ، ستاروبيسكي ، ريشار ، أويرباخ ، بروكس . الخ يستطيع المقارن أن يجد المثال للعيد الذي يساعده في عمله . فمن طريق أمثلة مأخوذة من جميع الآداب - بلا تفرقة بينها يبحث كيف يعمل الأدب ، باعتباره مראה حية للعالم الذي وعبر للثري ، وباعتباره نفسه مسرح الحقائق الروحية - على أن يقل هذا العالم الخارجي والدخيل بمحنة بعض الحروف السوداء للسلطنة على الورق ؟

ومن هذه الحقائق يوجد الزمان والمكان ، والحركة التي تجمع بينها ، والإحساسات جميعها ، والمشاعر الأولية العميقة (مثل الحروف والشعور المتساوي بالحياة) ، وعلاقات الأنا والغير ، والأنا والطبيعة ، والإيقاعات الداخلية ... الخ .

كان باشلار يفسر الأعمال الأدبية في ضوء نظرية العناصر : ويحاول أن يصف الكتاب وفقا لسماتهم إلى كعصر أو آخر . وكان بوليه يدرس الكتاب الفرنسيين في ضوء فكرة الزمن . وستاروبيسكي يقيم نظريته على أساس الاندماج بين الكاتب والناقد . وريشار نتج منج باشلار وبكمله منهج الأسلوبين .

وأما أصحاب التحليل للنمى للعمل الأدبي فكانوا مقارنين بالروح قبل الشكل ، يصرون على إلحاق العمل بمحدث ، على حين كان السابقون ينظرون إليه في نفسه كشئ مطلق . والمقارن يرى في النتائج التي انبثا إليها ما يدعو إلى الإحجاب مادامت لا تستند إلى

هوامش وتعليقات

- (١) Cl. Fichot, A. Roussier - La Littérature Comparée. باريس ١٩٧١ ، ص ١٧٦ . والكتاب برعم إنجازة يقدم أول ما كتب في موضوعه حتى الآن ، من حيث الإحاطة الشاملة بمناهج الأدب المقارن ومراجعه وقد اعتمدت عليه بعضه قسائية في كتابة البحث .
- (٢) راجع في القرون بأزمة الأدب المقارن بحث الناقد الأمريكي ويلك . العنوان نفسه (أعمال المؤتمر الثاني للاتحاد الدولي للأدب المقارن - شابل جيل ١٩٥٨ - وطابعه صيدية - للمؤلف نفسه - ١٩٦٣) . ونظر كذلك روجيل في Comparaison n'est pas raison. باريس ١٩٦٤ . وكذلك هـ بلاك في Nouvelles Tendances en Littérature Comparée, Paris, ١970 .
- (٣) انظر في بشارة الأدب العام الفصل الخامس به في «الأدب المقارن» الذي تجميع وكذلك محمد عيسى خلال «أدب المقارن» ص ٢٠٩ ، وهو يبنى عبقا إزاءه . ويؤكد يشارك القائلين برفضه ديمم بدعوى أنه يخرج من نطاق درس الموضوع ومحيطها إلى ميدان التجريد والتعميم وهو الخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية

الإفراط في التعميل ، وتعتمد في الوقت نفسه على الاختيار الموفق للنصوص موضع التحليل - على أن المقارن لا يسعى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مجرد نقل آلي للزعميات الدينية والعقد النسبية ، وإنما هو عمل خالق تابع للغة والتقاليد . ولكنه في الوقت نفسه يعرف ما يقدمه هذا المنهج الاستكشافي من إلقاء مزيد من الضوء على كثير من النصوص التي تلمو متناثرة عن طريق إرجاعها إلى الأصل الإنساني المشترك ، والطبيعة الإنسانية الواحدة

وفي الاتجاه المعاكس - تقريبا - يقع التصير الماركسي الذي لا يعتبر الأدب سوى ظاهرة تابعة للموقف الاقتصادي والاجتماعي . ولو لم يكر له من أثر إلا التذكير بالرابط الوثيقة بين الكاتب وبيئته ، على دعم الروح المعاجية ، واعتناق المثالية الانسلاخية - لما كانت دراسة المادة - ملا فائدة ! فكرة إعادة ربط الأدب ببقاى جماعى أكدتها بقوة في مجال البحث المقارن أمثلة كثيرة ، لعل من أهمها دراسة حركة الباروك

وفي كل الأحوال إذا كان لكل من هذه الاتجاهات أسسه القوية ونظراته المقتضية للأمور - فإن طبيعة المقارنة دائما تستدعى أن يعمل الأدب المقارن محتفظا بشخصيته الإنسانية مخترع من أن يعمل موضوعه تابعا بانتظام لعمليات آلية ذهنية محبة . أولفوة لاوعية في الإنسان ، أو لتصير مادي تحت في التعاون بين هذه الأطراف في توازن يربح الأدب المقارن - وفي تنازعا والاقتصار على أحدها يفقد كل شيء . ولعل الفرق مكن بين رؤية الأدب المقارن ورؤية الاتجاهات الأخرى أن الأول في تصورهما التحليل للأدب تستند إلى الاعتقاد في طبيعة إنسانية أولية ليس الأدب إلا أحد مظاهرها . بينما تعود الثانية بالكتاب والنصوص إلى إنسان فرضى محكوم بظروف البيئة والزمان

ولا يتعلق الأمر على أية حال بنحس النصوص في حيد علمي بارد بلاوعية في فهمها . والتعاطف معها . والخلاصة في كلمة . أن «التاريخ» في الأدب يعلمنا أن ترتبط بقوة بعقليات الماضي في تنازعا . وأن يمر من خلال تموجها وتنوعها كصفحة انبر - هروق دقيقة عبر مساهية في الإنسان . وه الفلسفة في الأدب تعلمنا أن يرى من وراء هذه التوهمات بعض الثروات . فضلا عن المدبر

في يجب أن تستند دائما اصولا من الإنتاج الأدبي ذاته ، وما كتب عن الأدب العام في التاريخ لا بد من يكون بالضرورة رديفا لما قاله فان يجمع وجرا . في كتابها - مع استعادات سرية أحيانا لما ورد في كتاب يشو المشاير انه كما حد ريجون طمعت في كتابه بعنوان : الأدب المقارن والأدب العام . بيروت ١٩٧٢

(٤) Euphuus . صة إلى روليه بعنوان Euphuus, or the Anatomy of wit, 1579

للكاتب الإنجليزي جون ليلي . انتشرت الاندوسيم في إنجلترا في أواخر عهد اليريهت الأولى ، كطرفة جسيمة للكتاب تستند على الاحتفال بالأماني في التعبير . ولقدالة بين الحمل في إيقاع وتناسي . والكتابات إلى موضوعات البلاغة القروسطية ونشازكها في هذه اللامع مخرجه من المحركات الأدبية المعاصرة . على مستوى أوروبا

(٥) المصطلح بالألمانية Zeitgeist . ويراد به نوع من المناخ العام الذي يسود الكتاب في فترة ما

(٦) La Réforme حركة الإصلاح الديني والديني في القرون السادس عشر - في

استغل وسط أوروبا وشمالها عن سيطرة الكنيسة ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ودعوة مارتن لوتر . Contro Réforme « ضد الإصلاح » هي الحركة المناهضة للكنائس التي تبنت الحركة السابقة البروتستانتية ، حاولت علاج أوضاع الكنيسة التي كانت تعاني منها ، وعن طريق « مجمع الثلاثين » أدخلت تعديلات مهمة في نظام الكنيسة .

(٧) أحب أمال جوتة إلى نفسه فظلمت بين ١٧٩٠ و ١٧٩٧ تطور أسطانيات بين الفناء دوروني إحدى الفهارست التي وصلت إلى إحدى القرى فزارا من بيوت الثورة . والتي حرمان لمي أحد ثرياء القرية ، وفيها تصوير لخيال الحياة الفرجية المظلمة . في ظل حافظة تباركها التقاليد الأسرية ، مع أحداث بسيطة ، ولكنها تسبح في جزر وعري عجب تتنار به القصة القوية صوما . ومن مواقفها التي يشار إليها عادة تأمل الخبير وجهها في صفحة مياه النافورة ، ووداع دوروني قرطبي الشقاء . وهي في طريقها إلى بيوت الزوجية

(٨) اميريون ملك نيوت وروج الكبير تخر كيم الأروابي زروس في شكته وسلامته ليحدث روجه . فكتبت أسطورة الكتاب الرومانى بلوت بكتب عليها صلاب بعدة موضوعات معضلا للادباء ، منهم جيرونو الفرنسي في عمله . « اميريون ٢٨ » انتجته ابنة أوديب وأنت تيركل وبوليس . كانت قلعة أنبيا على طريق الآلام عندما قد عبه . حكم عليها بالوت لاجبرتها على دعي نعيها بوليس الذي قتل في حربه مع أسبه أدام طية ، وخروجها بذلك على تومر كورين . تناول موضوع نصيريه حديد من الروايات بعدما بسوكتيس وانباء بأمرى

(٩) Éon : في اصطلاح الفلاسفة الحقرة الأثرية الصاعدة من مبدأ الموجودات عند الفلاسفة والافلاطونيين . (المصمم الفلاسفة ط . جميع اللغة العربية بالقاهرة)

(١٠) ريتشاردس - صامويل - (١٧٦١) ، منقش الرواية الإنجليزية الحديثة . له كتابه على كل من ديمرو وروسو . روج - إيدوارد - (١٧٦٥) مؤلف « الفيل » التي تعد إرغاصا بالرومانسية . جوي - توماس - (١٧٧٦) صاحب الأنتشار الرقيقة لمزينة يشارى صاحب « تأملات بين القبور » (١٧٨٨) متبريد لوردس - (١٧٦٨) صاحب « رحلة عاطفية »

(١١) بديه - شارل - (١٨٤٤) مؤلف مجموعة من الحكايات ذات الخيال « خيالاتي » السامر ، أول من مير نعمة المظلم في الحياة التفسيرية « شيل » بأسبائه في مكتبة « الأرمستال » بباريس . وكان يعمل بياطرة من حياته - حيث كانت لجمع حوله كل مساء شباب الرومانسي أمثال « هيجو ، سانت - بيتر ، سوبن ، مي » لا مربي

(١٢) يوشوا : الأدب لقارون من - ١٠٧

(١٣) هومان - إرنست - (١٨٢٢) نشر حكايات القوية « Contes Fantastiques » ذات الخيال القوي والقدرة السجبة على التلاحقة ، وبعد من « الله » هذا النوع من القصص التي لا يحدد فقط على الخيال المبالغ والحرارة لبرد الإنعاش ، والمصلحة . وإنما يبرر بأساليب الخيال في اتجاه مفهوما للمحقق طالوع . بقصد نقد الواقع .

(١٤) تولريامون - إيزودور - ١٨٧٠ بعد في نظر السربانية أحد روادها .

(١٥) ديويروس ، أو باسوس - في الحكيم والحمر عند اليونان

(١٦) انظر كتابين علم البحوث في « الأدب لقارون » : ك . يوشوا من : ١٠٨

(١٧) الاكسنادوربية اسم يطلق على ثلاثة اليونانية في العصور التي أنضجت فنون الإسكندر ، وكان مركزها الرئيسي يوجد في الإسكندرية ، باعتبارها ثقافة جديدة كانت صدى للاغلاط الذي أحدثه الإسكندر في الحياة السياسية

(١٨) Préciosité : المصنع بطل المظهر الرئيسي كثر الأدب بالحياة الأدبية في النصف لأول من القرن السابع عشر في فرنسا ، وكان المثال لدى المصنع هو ال « Bonne femme » : (الرجل المفرط في مراعاة الآداب والأصول) .

(١٩) Rococo : أسلوب في الفن ساد في عصر لويس الخامس عشر ، وانتقل إلى الأدب . يتم بالعرف الذي يتم الإعجاب بالجمال الشكل ، وتسير بجزئية التي تقوم على المنحنيات والأقواس القصيرة المنقضية أقرب ما تكون إلى الصفات القويحة مشتق من كلمة « rocaille » وتعني الأقواس حلقوية الشكل ، ومن هنا كان الاسم الذي أطلق على هذا الأسلوب من الفن الذي قضت عليه الكلاسيكية

(٢٠) كلودينيوا : الأدب لقارون من ١٦٧ . والإنشاد إلى أمد الأملان الشهيرة في غورا « كارس » ، « مقنود من لغة « كارس » ، فكتابت الفرنسي ميريه (١٨٧٠) إحدى قصص الحب والوفاء لمالدة ، تدور أحداثها بين الضابط جويوه والنجارية المسماة كارس ، ومعارض النيران لوكارس ، في جو من التضحية - الضابط يصبح فاضح طريق ليكون مجاور من حب - وحياة المعطرة ، والميرة ثقافت

م إلى أحد المؤلفين المؤثرة في حكاية « سير » لكتاب الميمكي أندرس - جانس كريسيان ١٨٧٥ - عروس البحر الصغيرة التي وقعت عاجزة من الإفصاح عن

نفسها ، لأنها كانت قد ضحت بعمل ما تمثلك وهو صوبها . في مقابل ان تتحول إلى إسة مروي في عبي مجربها من يوي البشر ، ولما فشلت في ذلك أقدمت على تصحية أخرى شبيه حياي . وتصور - إلى دعوة نجلو سطح الماء

(٢١) انظر القصة في الترجمة العربية « مستبداد الحكيم » د . أمين عبد المجيد بلوى - القاهرة ١٩٧٧

(٢٢) حوار الدراسة

R Trousson Un Problème de littérature Comparée - Les Etudes de Thèmes, Essai de Méthodologie, Paris, 1965.

ويحدى مشكلات الأدب لقارون : دراسة التراث ، بحث في لسج «

(٢٣) ك . يوشوا : الأدب لقارون من ١٤٩

(٢٤) كان شعراء الرومانتيكية مثل هيجو وثيقي يرون في الشاعر نبي العصور الحديثة يتقدم ركب الإنسانية . على حين كان يودلير والرميون بعده يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله وقد ألف قرابين كتابا بعنوان « الشعراء المعروف » أزعج فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع مصمم ضدهم .

(٢٥) من الأنثى : قصيدة جري . مزية كتبت في مقبرة ريمية (١٧٤٢) ، وقصيدة يوتج . أنكار ليل ١٧٤٢ ، وقصيدة عاري . تأملات بين القبور (١٧٤٨) انظر . شعر الليل والقبور - فكان نعيم .

(٢٦) Roman de la Rose : أحد الأعمال الأدبية المهمة في العصور الوسطى جميعها ، كان لها تأثير قوي على الأدب في العصور التالية . مكونة من جزئين متاليين ، ولكنها يتكلمان لصريين عظمين ولا يصغران عن روح واحدة الأول عبارة عن حكاية رمزية تقدم على تشخيص الفصح والجمال ، فاضل والطبع والظن والتشويخ خارج المسائل ، والنعمة والجمال والقدرة ، والحب والمغة . وحتى يصبح الفهم عاشقا للوردة يتجسد الحب فصفا إلى على المظاهر وصداها ، التي هي عبارة عن تناول جديد لـ « من الموي » لأويد . وهذا الجزء مؤلف من ٤٠٩٨ بيتا ، وينسب إلى شاعر باسم جيوم دي لوريس ينسب إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر . والجزء الثاني ذو صبغة تعليمية أوضح ، وأطول من سابقه بكثير ، يصل بالنظرة إلى غاية عشر ألف بيت . وينسب إلى جان دي سيج ، من شعراء بداية القرن نفسه . وفي هذا الجزء يتجسد العقل العالم والرياء المتظاهر بغير الحقيقة ، ليتناول المؤلف عن طريقها كل المسائل والقضايا التي تلح على أذهان الناس والمطرب أن المؤلف يهاجم الحب الفصح باعتباره « دواء » ضد قواين الطبيعة . وقد أعيدت كتابة « قصة الوردة » في فرسية حديثة في القرن السادس عشر

(٢٧) (Die Räuber) كتابا خياليا من ١٧٨١ ، يظلم طالب لتجته ظروف الطفل في دوامة وسوء الفهم لوفد أبيه منه - إلى إحداث القصوربة وقطع الطريق من أجل فكرة مثالية لإقامة عالم العدالة والأخلاق ، ولكنه فشل ويعد نفسه في النهاية فله كل شيء : « أب يموت كمدنا ، وأخ يقتل لاكتشاف دوره في إفساد مذهبته وبيد أبيه ، وعطشه لم يعد جذيرا بجميا .. والأبطال في « القصص » كادج ومزبة أكارسب شخصيات إنسانية

(٢٨) (Manco Falcone)

كتابا ميريه ١٨٢٩ ، يظلم فلاح من كورسيكا ، يأتي لاطلع طريق يوما إلى بيته مستجيرا من مطاردة ، فليدع له ابنه مامتا ، ولكن ما يلبث أصداء اللص ان يصور ويسجما في إغراء الضلال ليدغم على مكانه . وحتى يعلم الأب يعرف انه لا يتردد في أن يلعنه إلى الفتاة ويقتله يده . وهذا العمل الأدبي يذكر بشدة قصة النار المشهورة « كورلوبا » لكتاب نفسه .

(٢٩) عبد الميم تلبية : مقدمة في نظرية الأدب من - ١٣٠ و ١٣٦

(٣٠) ك . يوشوا : الأدب لقارون من - ١٥٧ ، والتشبيه لانتور من مرة برودنيير

(٣١) صدرت طبعا الأولى بالأكاديمية سنة ١٩٤٨

Europäische Literatur und Lateinaches Mittelalter, Bern.

وصدرت ترجمتها بالفرنسية سنة ١٩٥٦

La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin.

(٣٢) ميموس Mimosa ، يون ١٩٤٦ . ومن النتائج التي انتهى إليها الباحث ، أن الأفكار وللشاعر يتم التعبير عنها بطراد في أسلوب أدبي جرد ، بينما تم محاكاة الواقع اليومي بأسلوب حادى تغلب عليه روح « الفصحى » والفكاهة . وقد م ارج بين الأسلوبين مرة في العصور الوسطى بكتير الاناجيل ، وأخرى بعد انفصال يوبها في عصر النهضة - مع بترك واستتال في العصور الحديثة

(٣٣) انظر في العصور على أهم أعمال هذه النعمة من النقاد . كونر عبد السلام البحري ، الانجازات الحديثة للنقد الأدبي - القاهرة ١٩٧٩

الأدب المقارن والدراسات المعاصرة نظرية الأدب *

أمينه ريتسيد

١- لماذا الأدب المقارن ؟

برغم اهتمام «القد الجديد» . الذى بدأ للبعض مهددا الدراسة المقارنة للأدب . تلك التى انتهت بعد منحى الثلاثيات « بالتاريخية » . فإن الأدب المقارن مارال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات . هل هو فرع جديد أو قديم من فروع المعرفة الأدبية ؟ هل يسمى أن بدوره مجرد فرع لتاريخ الأدب . أو نستعمله مبعجا علميا لدراسة الآداب ؟ أيجب أن يخلص الأدب المقارن فى حدود وجهة نظر محنة - عالمية تتجاوز حدود القوميات . إنسانية تفتح على العالم أجمع - كما يقول البعض إلى الآن ؟ أم يتسع مفهوم الأدب المقارن كى يشمل الدراسة النظرية للمبادئ الأساسية التى تحكم إنتاج الأدب كله ، كما يقول البعض الآخر ؟

وإذا سلمنا بعلمية الأدب المقارن ففى عالم هو المقصود ؟

١ - العالم الأوروبى كما كان الحال فى القرن التاسع عشر ؟ وعازالت هذه النظرة سائدة إلى الآن . حيث استطاعت أوروبا أن تفرض علمية القيم التى تصورها إلى العالم الثالث . وراها مسيطرة على العالم العربى نفسه ، كما تدل المواجهات المعالجة فى عدد «عالم الفكر» المخصص للأدب المقارن^(١) - رغم جدوى وجدوية الأبحاث - شعر الروباندور . الكوميدبا الآلية . الخ - وهى مواجهات أصبحت تقليدية فى الأدب المقارن دى المركزية الأوروبية . وتحدد فيها دور الآداب العربية على أنها مؤثرة فى فرع ما من فروع الأدب الأوروبى لو متأثرة به

للمعاصر أن يعنى هذه الحقيقة . كى يعنى لا يقتصر الأدب ومفهوما فى الأعمال التى تسمى «الروائع»
واحيرا ، هل نصت النتائج الجديدة لدرسه لأدب . والسنة

٢ - أم نعم أجمع كما أشار إلى ذلك الناقد المجرى «بروكى»^(٢) وقال فى دراسته عن المروية العصبية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب حصصها . وإن على المثقف

* هذا المقال تطوير لمعرض قدم فى مؤتمر الشيا للأدب المقارن (أبريل ١٩٨١)

علاقة الأيديولوجية بالتشكيل الفني ، معمقا أدوات النقد الماركسي للأدب : ويشير هنا إلى أعمال «لومناد» و«ماشري» وغيرهما ، وإذا كان النقد الأدبي يتأثر بتطور العلم ، فإنه يتأثر أيضا بمناخ حرية الإبداع والنقد الذي صاحب فترات الثورة والبهجة التي ازدهرت فيها العلوم والفنون .

وبرى مع ذلك أن الإبحارات العلمية التي ساهمت في تطوير التحليل الأدبي ، على مدى الزمن ، قد احتلضت برؤى أيديولوجية تبريرية لمواقف فكرية ، لم تتفق دائما مع التطور العلمي ، وهي وسوف تسيطر بها بعد (هذه الرؤى) على الأحكام ، وبالتالي على الدراسة ، فيحتلظ العلم بالمفاهيم المذهبية . وتدمج دقة المعرفة بالاستطراد الأيديولوجي ، وعلى الباحث أن يفصل بينها ، بدراة صلا . ونحن - أن بطور الدراسة الأدبية . ويسمحها بروح والأدوات العلمية في التحليل ، وينقدها من الكلام الإنشائي والتقرير . إن لم يكن للثورة المباشرة والتطبيق العلمي

٣ - نشأة الأدب المقارن

بين الأيديولوجية والعلم : لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية ، واستمر فيها بعد متأثرا بهذين الأصبين

١ - (أ) فالأثر الأيديولوجي هو «عالمية» القرن الثامن عشر التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . بهدف نقد الحكم المهيمن والسيطرة المطلقة المركزية في فرنسا . فاكشف الملائمة الفرنسيون العلم الإنجليزى (بيوتن) ، وفكر بريطانيا الكبرى (لوك وهوبر) . كما ازدهرت المشاريع الطبوبائية حول عوالم خيالية . يرددها فيها الإنسان في الحرية والمساواة . وفي أواخر هذا القرن ومع بدايات القرن التاسع عشر تنصج الأفكار التي ستطبع أن يقرأها في كتاب مدموم دي ستان «عن المالباء» . بشأن المائدة التي نكتسبها الدول بعضها من لبعض الآخر . وكيف يتعلم الإنسان من سيرة الحضارات والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب .

(ب) . أما الأثر العلمي فهو المناخ الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وقد تسمى العام «لاماركة» منذ ١٧٩٤ بالآثار التحررية للعلم التي نتجت عن الثورة الفرنسية ، وقال :

«لقد استت الأرمة المعوقة لتقدم العلوم ، التي كان الشر يقررون فيها كل شيء حسب سلطة السادة ، ولم يجرؤوا على التأمل في نظريات السائدة . نستطيع الآن أن نشر كتابا بعد أن حررت الثورة الفرنسية من الفلق ، وأترك هسى هذا الأمل المخلو وهو أن أكون مقبدا»^{١٣}

وقد نشر «لاماركة» كتابه عن «الفلسفة الزولوجسية» أو «الحيوية» في ١٨٠٩ ، مينا فيه نظريته للمادية للتطور ، أي لتنظيم الكائنات الحية وأطوارها المختلفة حتى الوصول إلى الإنسان

وكان لهذا التطور للعلوم الطبيعية أثره في الأدب وفي النقد الأدبي

مها بمعنى أحسن ، على الأدب المقارن ، ذلك الذي انهم «بالتاريخية» ونسعد عن النص ، كما ظهر في فترة ماسمي بأزمة الثلاثينات ؟

٤ - لمعرفة الأدبية

بين العلم والأيديولوجية هذه التساؤلات تظهر ، أولا ، أن قصة الأدب لاتنفصل عن قصة النقد الأدبي أو قصة المعرفة الأدبية ، وهي بدورها ، جزء من قصة المعرفة بصفة عامة . في أطوارها المختلفة ، وفي المنشوعة التي نكتسبها في كل زمن من العلم ونظم الأفكار المسقة والمحددة والسلوك التي تُكوّن الأيديولوجية . فقصبة المعرفة هي قصة استعراج الحقيقة والوصول إلى اليقين . على محور يحدد العلم مساره . ولكن للعلم أدوات وأنظمة تتعامل مع أشياء العام المختلفة ، الطبيعية والإنسانية والاجتماعية . التي لاتنفصل عن الأيديولوجيات ، أي نظم التفكير والسلوكية . المرسطة بصفات المجتمع وحيثاته . وقد أظهر التاريخ أن أكثر هذه الأنظمة شيوعا هي تلك التي تكون في إطار الطبقات السائدة . والتي تتعارض أحيانا مع الحقيقة التي يبررها العلم ، رغم أنها تستعمل في تشكيلها عناصر من معارف مستخرجة من العلم

وغربسا - في هذه السطور - هو أن يبرز تطور الأدب المقارن ونظرة إليه على أساس أن تقيمه لاتنفصل عن قصة هذه المعرفة أي عن حركتها الحديثة بين العلم والأيديولوجية . يضاف إلى ذلك أن معرفة الأدبية تسير ، مثل الأنواع الأخرى للمعرفة ، بين الحقيقة وخلفها ، بين أشياء العالم المتغيرة والمتجددة ، ومناهج معرفتها المتقدمة نحو الصواب

قد يختلف سعى الباحث في موضوع الدراسة الأدبية بين استعراج أدبية النص الأدبي ، أو البحث عن انعكاس المجتمع أو نفسية المبدع عن نتاجه ، أو البحث عما إذا كان هذا النتاج يفرض دراسة الإنتاج الأدبي في علاقته مع منتج ومتلقي . وقد تختلف أدوات الدراسة مع الموضوع المطروح ، بين للمبارية الحالية . والنوعية . والتاريخية ، والاجتماعية ، والمعمارية الحديثة والنوعية الحديثة . لح الدراسة الأدبية مازالت تتأرجح بين الانجذابات والمدارس المختلفة ، ولم تصل إلى درجة العلم حتى الآن . ولكن مالا شك فيه هو أن جهودها ثم منذ القرن التاسع عشر لإخراج الدراسة الأدبية من اثرثرة حول الأدب ، ومن عن الشروح العقيمة . يضاف إلى ذلك أنه في كل عصر يزدهر فيه العلم بتأثير المادى . التي تحكم النقد الأدبي ، كما يدل على ذلك مثال تأثير نظرية الأدب عند أرسطو ومثل البلاغة العربية والبلاغة الماسكربية . ومناهج البهجة الأوروبية في تطوير نقد «إنساني» يرتبط برؤيتها الحديثة للإنسان - «دهيوناردو دافشى» عالم وفنان - وتفسير مدرسة الشكلين لروس لأدوات دراسة الشعر - «جورج تيلانوف» ناقد وأديب - وحقق الربط بين الأدب والمجتمع الذي وصل إليه رواد النقد الماركسي - فبين يقرأ توكستوى كمفكر وناقد ، ويطور الحيل الحديد من النقد الماركسيين هذا التحليل على ضوء الدراسات الأثرية في

٤ - أقران في القرن الثامن عشر

(أ) الثابت والمتغير

وجد «إيتاميل» ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون ، أن القرن الثامن عشر اجتهدا في الروح العلمية التي يجب أن تسود الدراسة المقارنة للأدب . ويتمثل هذا الاجتهاد في مثلين أحدهما عند «فولتير» والثاني عند «مونتسكيو» . ويدور كلا المثلين حول قضية الثابت والمتغير^(١) .

فعندما يلزم «فولتير» الملحمة ، يجد أن لهذا النوع الأدبي ثوابت مشتركة في الآداب القومية المختلفة وسماوات خاصة في كل أدب من الآداب . فالعصر العامة للملحمة هي : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، اللثير للاهتمام ، البطولي . أما اختيار الأحداث وطبيعة المعانيب وتدخّل القوى الإلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطباع القومية وصف التاريخ ومراج الكتاب .

أما «مونتسكيو» فيكتشف أن لفصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات . ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بدلتها توحد بين جميع الفصائد ، وهي ظاهرة النبر يوصفها بجهة أساسية لشعر ولكن خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للورن ، المتبعة مع خصائص التغاير الأدبية ، تختلف من قومية إلى قومية أخرى . وهكذا نجد اختلافات بين الشكل التروكي ، والإيرامي والاناتي .
الح ، للأبيات

ويجد «إيتاميل» أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا لدراسات المقارنة . وهو مبدأ اكتشاف الثوابت التي تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين الشعيرات التي تخص كل أدب من الآداب . وهذا المبدأ ، حسب «إيتاميل» ، يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن ، تلك التي تؤكد أن «الأدب موجود كما أن الإنسان موجود» ، يتجاوز كلاهما الحدود الضيقة ، الإقليمية والمتعصبة للقوميات أحيانا .

(ب) العام والخاص

وكان عصر التنوير فصل آخر في صياغة فلسفة للجهان كمرع جديد من المعرفة . في القرن السابع عشر كان علم الجوان الكلاسي قد تصور علاقة الوحدة والتنوع ، أي علاقة العام والخاص ، على عهد العلوم الرياضية حسب مفهوم «ديكارت» . ورغم تيبه ابتداء الكلاسي دون نقد ظاهر ، فقد حوّل عصر التنوير هذا المبدأ - من داخله - إلى علاقة حدية من نوع جديد ، فلم يكن علم الجوان الكلاسي قد عمق عطف الوحدة والتنوع الذي أخذه من العلوم الرياضية ، بل كان قد حوله إلى «حالة» شكية لقوانين ، ادعى أنها قوانين الطبيعة الأثرية ، بينما لم تتجاوز هذه القوانين التواظف الاجتماعي المتفق مع مجتمع القرن السابع عشر بعلاقاته الأرستقراطية الإقطاعية . وكان هذا التصور نشاطا لمفهوم الطبيعة ذاته ، ذلك الذي لم يكن يتم بمعايير الزمان والمكان ، بل رأي في الطبيعة كاشا محررا أندبا ، يتوافق مع عقل عام ثابت هو الآخر^(٢) .

وعلى هذا النحو ، رسم «بلاك» «الكوميديا الإنسانية» حل عطف العلوم الطبيعية ، موضعا نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع ، وقال في مقدمته للكوميديا .

«لا يوجد إلا حيوان واحد ، ولم يستعمل الخالق إلا نموذجاً واحداً بذاته لكل الكائنات الحية . إن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بمعنى أدق لاختلافات شكله ، من الأوساط التي يتبعى عليه أن يمو فيها . والأنواع تنتج من هذه الاختلافات»^(٣) .

ويصل «بلاك» إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية : فالخدي والعامل والإداري والمكسول والعالم والشاعر والمفكر والفنيس أنواع مثل الذهب والعراب والشاة ، الخ . ويختلف كل من هؤلاء حسب بيئته . ونجمع بين البشر وحدة ، هي وحدة الإنسان ، بينما تجمع الحيوان وحدة خاصة به . وهذه الأفكار من أهم الأسس لدقة الوصف العطنى الذي يجده في رواية القرن التاسع عشر الفرنسية ، عند «بلاك» و«فلوير» و«ستدال» ثم «رولان» ، الخ

ولقد أثرت هذه الأفكار - أيضا - في تكوين الأدب المقارن كجهد من الدراسة الأدبية ، فقد نشأ الأدب المقارن في إطار انتشار منهج المقارنة في العلوم الطبيعية : علم التشريح المقارن ، فحاسة توظيف أعضاء الكائنات الحية المقارن ، الخ . يقول من أهم بالدراسة المقارنة المنصبة للأدب هو «جان جاك أمير» وابن العالم الغيريالي «أمير» الذي كان يود أن يحقق «الأدب المقارن» جميع الفصائد ، وقارن بين فصائد أوروية في العصبية والوسطى وكان يرى أن الأدب علم ، أي أنه متصل بالتاريخ وبالقصة وأنصاف أن فلسفة الآداب والفنون مستخرج من هذه العلوم ، لتكون وطبيعتها دراسة طيبة «الخيال» وقال في محاضراته الافتتاحية في جامعة مارسيليا

«سوف نخرج فلسفة الفنون والآداب من التاريخ المقارن للصور وللأدب عند كل الشعوب»^(٤)

وكان «أمير» من الرواد المستعدين لقبول تفوق أدب آخر على الأدب القومي ، إذا ثبت هذا التفوق .

أما «بيلان» وهو رائد آخر من الرواد الفرنسيين للأدب المقارن ، فنجد عنده فكرة «الأدب العام» منذ البداية ، أي «الدراسة المقارنة للآداب التي هي فلسفة النقد» ، إلى جانب اهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية في الأدب الفرنسي^(٥) .

فالأدب المقارن مدين في نشأته للأفكار «العالمية» من ناحية ، وتطور العلم وتحرير البحث العلمي من الناحية الأخرى ، وسجده محتملا هذين الطابعين في مراحله المقبلة : الرعة إلى «العالمية» والتأثر بالتطور العلمي . غير أنه يجب أن ينظر إلى حركة الأدب المقارن في إنجازاته وأزماته المتعاقبة ، في مسار يتأرجح بين العلم والأيدولوجية ، بين الرعة في تحويل النقد الأدبي إلى دقة العلم ، والأفكار العامة التي نخدم الأيدولوجية المسائدة

ووعم النقد الذي وجه لهذا الفرع من الأدب المقارن ، فإنه يراه ما يزال مستمرا إلى اليوم ، إلى درجة أن البعض يعتبره الأدب المقارن عماء الحق ، بينما يرد الفروع الأخرى للدراسة المقارنة إلى الأدب العام ، أو فلسفة الخيال ، أو نظرية الأدب .

ولقد نقد هذا الاتجاه من متعلقين

١ - قبل إنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبي ، بل إنه يخص المورخ وعالم الاجتماع ومؤرخ الفكر ، إن لم يقع في قصص الرحلات « الكاريكاتورية » للبلاد ، تلك التي لا يخرج عن كونها سردا للأحداث

٢ - وقيل - أيضا - إنه لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علما أصلا بالأدب ، فإذالت هذه الدراسة محصورة في العلاقات الأوروبية ، أو علاقات أوروبا بالشرق في المصور الحديثة ، في الوقت الذي نهمل فيه هذه الدراسة بقية العالم والعصور القديمة

وضيف إلى هذين السببين حقيقة تتلور الآن، وهي أن دراسة التأثير والتأثر - تلك التي تظهر مشابهاة ومماثلات ناجمة عن علاقة تاريخية - لا تعلمنا عن طبيعة وظروف الإنتاج الأدبي ما نتعلمه من ظواهر مماثلة لا تفسرها علاقة تحت . وسيسبب يرى ذلك بالتصنيف في الجزء المخصص للأدب العام

(ب) الشرق في الأدب الأوروبي

ونعني بموضوع خاص في مجال التأثير والتأثر ، وصور البلاد في آداب من بلاد مختلفة ، قد أثار رؤية نقدية حادة ، تحول بعدها هذا المتنوع من الدراسات ، ذلك هو موضوع الشرق في مرآة الغرب ، كما شرحه إدوارد سعيد في كتابه المشهور عن « الاستشراق »^(١١) . ويحمد اليوم ، إلى جانب استمرار الخط التقني لدراسة الصور والتأثيرات ، اتجاهات جديدة متأثرة بمهجي حديثين في تحديد المعرفة الأيديولوجية للموضوع

١ - فلسفة « جرامشي » التي تربط قضية التأثير بوجود ثقافة مهيمنة - أي أقوى - لطبقة ، أو مجموعة أو بلد ، تؤثر في ثقافة أصغر منها . ويرد الفيلسوف الإيطالي سبب هذه الهيمنة إلى ظروف البيئة التحتية الاقتصادية والاجتماعية . وثقافة المهيمنة - كما يرى إدوارد سعيد مستندا^(١٢) إلى هذا المسح - تفرض الصور والأحكام حسب مصالحها . فالشرق يحيف ، والصور صلاح يساعد العرب في الدفاع عن نفسه ، أو الشرق ساحر ، يحفر للعرب أدوات غروره^(١٣)

٢ - تحليل « القول » أو « الخطاب » كما حددته « ميشيل فوكو » الذي يرى - وراء القول المكتوب والمقروء - بنية أيديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنة وعيها معرفة حقيقة النص الظاهر^(١٤)

إن صورة الشرق في الكتابات وفي الخيال الغربي موضوع قديم ومثون في كثير من الدراسات . وقد حصر « نورس داسيل » في كتابه

ولم يرهص عصر التصوير مبدأ الموحدة والتنوع ، بل عمقه ، وذلك بتغيير مفهوم الطبيعة المكتسبة لأبعاد الزمان والمكان أولا ، وإعطائه أهمية جديدة للخاص - ثانيا - كسمة أساسية من سمات العمل الأدبي . ورغم أن هذا الخاص ، المرتبط بخيال المدع وإحساسه ، لا يتعارض مع عفته ومع وجود قوانين « عالمية » ، فتحول القضية إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الاثنين وتعبير أبدية العام .

ويتصل بهذه الإشكالية ما اكتشفه عصر التصوير - أيضا - من التفرقة بين اللغة العلمية واسعة النية ، فاللغة العلمية تهدف إلى شافية العلامة ووضوحها والمعنى الواحد لها ، أما اللغة الفنية فتبحث عن كثافة الكلام المعبر عن عمق المعنى ، الخبير للخيال وللإحساس ورهافة الدلالة ، فتربط بين رقة التعبير ودقة المعنى^(١٥) .

وسوف تنمو هذه الأفكار عما بعد لتندرج فيما سمي « الأدب العام »

٥ - وجود الآخر في الأدب المقارن

ورغم أهمية التفكير المنظم في علم الخيال الذي تبلور في القرن الثامن عشر وأثر في نشأة الأدب المقارن ، لم يتم هذا الموضوع في بداية ، كما تضمنت دراسة التبادل والعلاقات الدولية . وقد فرس لظفر في التأثير والتأثر نفسه منذ البداية ، وحتى الآن ، في الأبحاث المتحق عليها لتحديد الموضوع الأساسي للأدب المقارن

وقد وجدت دائما علاقات متبادلة بين الشعوب / تبادل السلع والأفكار . وتبادل القيم والأشكال . تمثل ذلك في العلاقات بين مصر ويونان في العصور القديمة ، وبين الشرق الأوسط والشرق الأقصى . وبين الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، ثم بين العالم وأمريكا فيما بعد . ولكن هذه العلاقات لم تصبح جزءا من الأدب المقارن إلا مع تنظيم وتقنين دراسة العلاقات المتبادلة بين الشعوب وبين أفراد القوميات المختصة ، في فرع من الدراسة الأدبية سمي « الأدب المقارن » ، واكتسب أدوات وأعرافا للتحليل ، تميزت مع مراحل تطور الدراسة الأدبية والأفكار السائدة ، رغم أنها تبت بعض التقاليد المعروفة لدى الرأي العام المثقف

(١) التأثير والتأثر :

وفي هذا المجال يرى الكثير من الدراسات تفرو مسجلات رسائل الدكتوراه والكتب والمقالات ، المتخصصة أو الشائعة . في دراسة تأثير كاتب على كاتب آخر من بلد مختلف ، وفي حصر صور البلاد في أعمال الكتاب والمسافرين ، أو تأثير مؤلف ما خارج حدود بلده ، متكاثر الأعمال حول تأثير « جيلين دي كاسترو » على « كورني » ، أو تأثير « إدجايو » على « بودلير » ، أو صورة الشرق في الرومانسية العربية ، أو ألمانيا عند « مدام دي ستال » ، أو إيطاليا في كتب « مستدان » . أو تأثير « تشيكوف » خارج روسيا القيصرية . و« موباسان » عبر حدود فرنسا البونابرية . وفي هذا الإطار نفسه نجد دراسات أخرى تهتم بمذكرات الرحالة والمسافرين ، وبالمراسلات بين كتاب وفنانين ، وحتى بين مفكرين وسياسيين من بلاد مختلفة

عن «الإسلام والعرب»^(١٤٤) الأساطير والحجرات التي كانت تروى عن الإسلام في العصور الوسطى . ثم بدايات المعرفة الخاطئة . حيث لم تكن الدقة العلمية قد تحففت في هذا الزمن وتقرود نالية . وكان «دانييل» قد بدأ في الربط بين الصورة الخيالية والمصلحة المادية

وبرى نقطة انتقال في القرن الثامن عشر ، إذ يتحول الشرق المهيمن والإسلام إلى مناطق ، يفرض فيها جميع الخامس . من أجل نقد المجتمع الفرنسي الخاص للسلطة الملكية المطلقة والتعصب الديني ، في الوقت الذي تمتع الكنيسة بامتيازات مادية ومعوية لاحدودها^(١٤٥) .

وهنا يذهب الشرق دورا في تجميل الآخر والسحرنة من ابدت

وهكذا يُخلق «شرق غربي» في كتاب «كبرشر» . «الصين المصورة» (١٦٦٣) . La China illustrata . للمسحرة من التعصب الديني في المجتمع الفرنسي ، وقد امتيازات الكنيسة ، وتمجيد مجتمع آخر ، يفرض أنه عرف الاحترام المتبادل بين الأدباء واصل^(١٤٦) . وقدّم الإسلام في هذا العصر بالصورة الطوبائية نفسها بوصفه دينا يتفق مع ضرورات العقل البشري، وعرف التعايش بين لأديان . ولعب «مونتسكيو» في هذا المجال - أيضا - دورا رائدا ، رغم أن تصورها للإنسان المثالي ، الشرق أو البدلي . يبدو متساويا بصعفات المثال الأوروبي للتحضر المطلوب الذي كان في طور تكوينه . ولم توجد صورة نقدية لهذا النمط الشرقي للتحضر الأوروبي إلا عند «روسو» .

وتشكل الآن في الدراسات المعاصرة معرفة العلاقة بين شبكة التجارة الأوروبية مع الشرق، والصور التي تتكون عن الشرق حسب هذه الرؤية النقدية . ويقول الفيلسوف الروماني الألماني شليجل في

١٨٠٠
«يبنى أن يبحث في الشرق عن قوة الرومانسية»

ويتأثر بهذه المقولة كل من «هيردر» و«جوتيه» . و«شوبنهاور» و«لامارتين» و«هوجو»^(١٤٧) . ضمن آخرين ، وتنتشر هذه المقولة لدى الرأي العام ، بمنزلة عند بعض الكتاب مثل «فلوير» و«بيرغال» . وعرف - الآن - أن هذه المقولة هي التعبير الأيديولوجي والخيالي عن حقيقة اجتماعية واقتصادية ، قد تحولت من مصالح تجارية في العصور الوسطى وعصر النهضة إلى بداية العرو لإمبريالي الأوروبي «للشرق» ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ذلك الذي استكمل في القرن التاسع عشر

ولقد بحث هذا التحديد للإطار التاريخي والأيديولوجي - لصور الشرق في العرب - مهيج الدراسة الفارغة ، حيث انتقلت من رصد الصور إلى تحليل تكوين تصوير الخيال . حسب أيديولوجية المجتمع المهيمن والمصلحة للمادية له .

ويقول المستشرق «مكسم رودسون» محظا طيبة «رؤية الشرق في القرن التاسع عشر» :

«إن أكثر الظواهر تحكما في الرؤية الأوروبية للشرق ، اعتبارا من منتصف القرن التاسع عشر يشكل خاص ،

هي الإمبريالية ، إذ يصير انتعاق الاقتصادي ، التقني ، العسكري ، السياسي ، الثقافي لأوروبا ساحقا . بينما يعطس الشرق في حالة التحنف»^(١٤٨)

وتتحول «عالية» القرن الثامن عشر التي كانت في خدمة ثورة . وتعمل للخروج عن المركزية المطلقة للملكية الفرنسية، إلى مركزية أوروبا الاستعمارية في القرن التاسع عشر ، وتهدف إلى التوسع العالمي في سبيلها عن أسواق . واضحة في خدمة هذا الهدف شعورها بالتحقق، ودعما ترجيحها العسكرية

إن «العالية» الوحيدة التي تبدو هي العالمية التي تأخذ - حسب عبارة «رودسون» - «شكل تبي النموذج الأوروبي في كل وجوهه»^(١٤٩) .

ولذلك يبدو الآخر . أي الشرق . بقصر . الآن . أي الأوروبي . الذي له حق الحكم عليه . ولا يتمكن هو من هذا الحق . ويبرز ذلك بالعودة إلى النمط الذي قسّمه استعماريات مغربية في بدايتها عند «شليجل» . حيث كانت اللغة اهد وأوروبية معيار الدقة والعقل المنطوق . بينما اللغات النامية تعات مهمة عبر واضحة^(١٥٠) .

ج . المركزية الأوروبية في الأدب المقارن

وبعد المركزية الأوروبية مستقرة حتى الآن في الدراسات المقارنة . رغم الآمال الطيبة للرواد في تكبير الحدود القومية بين البلاد . ومناهضة التعصب الديني والعرف . ورغم قصدهم الوصول في معرفة الآخر وتكوين علم وفلسفة للجمال . على أساس الدراسة المقارنة للآداب المختلفة

وهذه المركزية الأوروبية تثير اليوم انتقاد من منظمات مختلفة ، إذ يهاجمها «إيتامبل» من منطلق أخلاق وجمالي^(١٥١) . ويكشف الوعي الزائف فيها «إدوارد سعيد» من الرؤية السياسية والأيديولوجية . ويرى ممارسة عملية واجهادا نظريا لهذا النقد ، في أعمال ودراسات مدرسة «إسكس» في إنجلترا . لما تسميه «ثقافة التقاطع» ، أي الـ Cross Culture . التي أخذت «القول الاستعماري» عن الآخر ، من ناحية . وآداب العالم الثالث . من الناحية الأخرى^(١٥٢) . بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة

ويسفي أن نخرج من انفراد الخاصصة أصوات بافدة وخبيلات تكشف مدى تبي رواد النهضة لصور العرب عنهم . وأن يدخل هذا الموضوع في الأدب المقارن بهذا الشكل التقييدي للشرق «كما يراه» «فلوير» أو «بيرغال» ، أو العرب في رؤية المسافرين والمعونين إن الأسعار والبعثات والرحلات لا تنقل صورة جديدة . بل تجسد وتحقق عملية الهيمنة الثقافية التي تمارسها الثقافة الأخرى على الأصحف ، إلى جانب هوائدها العلمية والإنسانية . ويجب أن تدرس هذه الجوانب المختلفة في جملتها المستمر

٦ - الوحدة والتنوع في الأدب العام

توجد في الآداب المختلفة ظواهر شبيهة لا تعبر بالتأثير والتأثر ،

أو «أنتيجون» أو عن شخصية الأم في الرواية . أو الفناء المراهقة . أو المرأة الداعرة ، أو الطفل . وبعد دراسات أكثر عمومية مثل دراسة «إرست كورتوس» الحبيطة عن «الأدب الأوروبي والمصر الوسيط اللاتيني» ، يرصد كل ذلك Topoi «أي المواضيع» أو للمواضيع العامة للأدب ، مثل مقدمات الأعمال التي تنسم بالمواضيع المأخوذ من من المراهقة ، أو المرأة الرمر للصبغة أو العسفة ، أو الطفل الذي لديه حكمة الشيوخ^(١٤)

(ب) الأنواع الأدبية والبيانات

وكان للدراسة الأنواع الأدبية دور مسيطر للدراسة مقارنة . لأنها ركزت على ظواهر واضحة مثل الملحمة ، والمرثية العاتية ، ومسرح الدراسات أو الكوميدي ، والرواية . وقد تأثرت دراسة الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية ، ورأى «برونتيير» أن النوع الأدبي أشبه بالتنظيم الحيواني ، أي أن له بداية ونهاية يجب أن تدرس ، من حيث علاقتها بالبيئة التاريخية ، والحرارية والاجتماعية . وكان لهذا نوع من الدراسات أثره الحسن في تعميق المعرفة الأدبية والوصول إلى قوايين فيها

ومن أهم الدراسات الأدبية الخاصة بالأنواع تلك الدراسات التي تناولت قضية الرواية ، فالرواية من الأنواع الأدبية التي بقيت عدة طويلة لا يعترف بمشروعيتها . وبينما كان للملحمة وللتراجيديا احترام ، مستمد من سلطة وتقليد أرسطو ، كآليات الرواية تعتبر نوعا محفرا . تنسب قراءته فقط للنساء والشباب . من أجل لتسدية . دون أن يكون له فائدة للثريّة الأخلاقية أو التصميم . وقد درس بعض النقاد بداية الرواية ونموها على أنها ظاهرة عامة ، تأخذ بمس الأشكال في الآداب المختلفة .

وأظهر «لوكانش» في كتابه المشهور عن الرواية أنها تخرج من الملحمة ، وأنها تعكس المجتمع الصناعي الحديث وظهور الطبقات المتوسطة وتعقيد الحياة والقيم ، كما كانت الملحمة تمثل الطبقات الأرستقراطية الإقطاعية الموحدة القيم والفعل حول مفهوم لشرف وبعد مبدأ «لوكانش» ينتشر في بلاد مختلفة لتصبح ظاهرة شائعة الرواية وربطها بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحيط بها^(١٥)

ونصح التيارات الأدبية أيضا من مواضيع الأدب المقارن . نجد في هذا الإطار دراسة «أويرباخ» عن «الحكاية» ، أو وصف الواقع في الأدب العربي . وفي هذا الكتاب المهم يتناول الناقد كثيرا من الكتاب العربي من «هوميرس» إلى «رأبيه» و«موشى» و«مستدال» . . الخ ، ليحلل السياات الواقعية لأسبوسهم ، رابط بين كل كاتب وعصره^(١٦)

وتساهم كل هذه الجهود في قضية المعرفة الأدبية، وتؤكد الكيفية التي لا يتصل فيها الأدب المقارن عن الأدب العام

٧ - أزمة الأدب المقارن أم قضية الدراسة الأدبية ؟

ولكن .. رغم هذه الجهود الثمرة في الدراسة المقارنة للآداب فقد ارتفعت أصوات بعض النقاد في العرب لتشكك من «أزمة

مبا يضاع الشعر . والأشكال المختلفة للمجاز . وظهور بعض الأنواع الأدبية ورواها . ووجود بعض التماذج الشريفة في الأسطورة . والمثل ولأمثولة (وهي من الكلمات المقترحة لرحمة كشمه allegoric) وتشكيل بعض الخواص للأسلوب . الرومانسي - العناني ، السخرى - الواقعي ، الواقعي - الخيالي ، ككلامي - السيل ، ووجود تيارات مماثلة في بلاد مختلفة - بهجة أو طليعة أو ردة ، كما توجد في البلاغات المختلفة تقنيات لهذه الظواهر ، شبيهة أو مختلفة . وهنا يتصل الطريق من جديد مع جهود عصر التنوير التي واصلتها جهود الرومانسيين الألمان في تحديد معالم منهجه سخيل، ومنها إلى نظرية الأدب الحديثة

وربما نستطيع أن نعتبر هذه المواضيع المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن ، رغم أن البعض قد يعتبرها جزءا من الأدب العام . محطتا باسم الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر فقد احتفظنا بالتقسيم التقليدي في التسمية لإظهار الاختلافات الخلات رغم أننا نشعر أن التأثير والتأثر . من ناحية ، والأدب العام . من الناحية الأخرى ، شقان من الأدب المقارن . أو بمعنى أصح أن الأدب المقارن هو - في الحقيقة - مهج للدراسة الأدبية يسوم في تطوير المعرفة الأدبية أو نظرية الأدب . وربما يوجد فرض لم يحلله بعد في تصورنا . وهو أن الأدب المقارن ليس مهج لمعرفة الأدب . بوصفه وسيلة تفسير علمي للظواهر الأدبية ، ذلك لأن تكرارها دون ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبي . نراعي العلاقة المتبادلة التأثير بين العام والخاص . وهنا ، معصّل قضية العام والخاص على نحو أكثر من قضية «إيتيميل» المتعلق عليها في الأدب المقارن المعاصر وهي . الثوابت والمتغيرات ، لأننا إذا فرضنا أن للخاص تأثيره في العام كما أن للعام تأثيره في الخاص ، فهذا يسى وجود «ثوابت» أدبية غير متحركة

وفي هذا المجال - أيضا - يرى أن الدراسة قد تطورت من رصد لظواهر المشابهة . مع استنتاجات عامة عن العزة والبلد واللغة والدين . إلى محاولة إيجاد القوانين التي تحكم الإبداع - أو الإنتاج - الأدبي . وهذه الدراسات نفس مآرق دراسات التأثير والتأثر ، إذ بها قد حصرت نفسها فيه وتحاول الآن الخروج منه . وهو مآرق مركزية لأوروبية . فتعالج - مثلا - الرومانسية أو الواقعية . بوصفها ظواهر أدبية أثرت في الشعوب الأخرى ، رغم معرفة المتخصصين أنه في الأدب الصيني قصائد قديمة توجد فيها جميع السمات الرومانسية : الوحدة - الحزن - المحر . مل صوء القصر وشحن سالي . وأن في الأدب الياباني الأرستقراطي للقرن العاشر روايات «سيرة» مثل «سحت عن الزمن المفقود» «ناراميل بروست» يقرر عنها عن أحزن انفس البشرية^(١٧)

(١) التماذج والمواضيع

نجد أكثر من دراسات التي قدمت عن نموذج «دون جوان» . أو الرجل الحائر بين النساء «الإسحاق الأصل» الذي عرف في كثير من الآداب الأوروبية ، أو دراسات عن أسطورة «أوديب»

المحاولات المختلفة . وسعدت النائية من الدخول . حيث إن انتقاد النائين أنفسهم - أو بعضهم - قد اكتشفوا أن للنص الأدبي بنية أيديولوجية لا يمكن فصلها عن المجتمع والكتاب . ومن ثم عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية للنص .

فالأزمة - إذن - ليست أزمة «التاريخية» . بل الأزمة العامة التي عرفها النقد الأدبي في عهده عن أدوات ومناهج . يتمكّن منها من فهم أكثر عمقا للنص الأدبي . بجميع مكوناته الداخلية . وفي ربطه مع المجتمع والمبنى الأيديولوجية الأخرى

(ج) معضلة الدراسة الأدبية

قد يسلّم اليوم . (وقد وجدنا المقولة نفسها في الغرب الرأسمالي عند «ويلك» و«وارن»^(٢٨) . وفي الشرق الاشتراكي عند «لومبان»^(٢٩) . أن مادة النص الأدبي - أي اللغة - ليست مادة بلا حياة . مثل الحجر بالنسبة للصحت . أي أن هذه المادة تاريخيا ودلالات . فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا - وليس آليا . كما يظن النقاد الذين يربطون ربطا سطحيًا بين الأعمال والفكرة - على ثلاثة مستويات على الأقل :

- من حيث مادته . أي اللغة
- من حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم .
- من حيث شكله الذي يرتبط بالأشكال الأدبية كلها في سياقها التاريخي والاجتماعي

إن هذه العناصر كلها تؤثر في ذلك النص العريض الذي هو النص الأدبي . ذلك الذي لا يشبه أي نص آخر . وإن اتصل بصور العالم كلها . ولا يمكن أن يشبه نصا آخرًا وإلا فقد جردنا من قيمته الجمالية . ومن واجب الدراسة الأدبية أن تضي جميع هذه الجوانب . أي هذا الربط الدقيق في كل عمل بين ما هو عام وما هو خاص . وتحديد هذا الضغط هو - بالذات - ما يعنى منه انتقاد الأدبي اليوم . وليس «التاريخية» كما قد هي الأيديولوجية البناية

فشكلة النقد الأدبي اليوم هي أن أدوات البحث وحقى موضوع البحث لم يحدد بشكل علمي . بل يخصص لأيديولوجيات مختلفة . ويظهر ذلك بوضوح في عدم وجود التحديد في استعمال المصطلحات . ومعرفة أن شرطًا أساسيًا للعلمية هو توحيد اللغة الذي يحمل العالم السرمي - مثلا - يفهم عالمًا أمريكيًا أو برازيليًا فالشيء الوحيد المتفق عليه هو أن اللغة مادة الأدب . أما بالنسبة لموضوعه فلشاكل ماثلة كثيرة . ولندكر منها الآتي

- يرى البعض أن محتوى ما يسمى «الأدب» لم يتغير منذ أرسطو . بينما يرى البعض الآخر أن مفهوم «الأدب» لم يتحدد إلا في فترة قريبة

- لم يوجد إجماع حول ما إذا كان الأدب هو الروايات فقط أو الأنواع الشائعة التي يحيا الجمهور . مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات . أو الرواية الإباحية . . الخ

الأدب المقارن . وكان ذلك بعد معجى الثلاثيات للدراسات الأدبية . ولكن هل هناك فعلا أزمة . أو أن الأدب المقارن قد عانى مثل جميع فروع المعرفة الأدبية من افتحام التعدد الحديدي لمجال الدراسة فيه ؟ وإذا كانت هناك أزمة . أليس من الممكن اعتبارها تساؤلًا صحيًا عن طبيعة النقد الأدبي . كما يجب أن تتجدد معرفته في كل زمن . مع تطور العلوم الأخرى . وتحسين وسائل وأدوات المعرفة ؟

(أ) المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية

وقبل أن نصف معالم الأزمة . يجب أن نرجع لتصنيف الأدب لمقارن . كما كان يقدم مد عهد ليس بعيد . حيث كان البعض يرى أن هناك مدرستين للأدب المقارن

• المدرسة الفرنسية

• المدرسة الأمريكية

وأن كل مدرسة من هاتين تمثل اتجاهًا من الاتجاهين اللذين وصفناهما

فالمدرسة الفرنسية التي يعبر عنها «فان تيجم» و«جان ماري كاريه» تقوم على دراسات تاريخية دقيقة حول تأثير . يؤكد الواقع من مؤلف على مؤلف آخر . أو علاقة نمت بالفعل بين كتاب وبلاد مختلفة . أما المدرسة الأمريكية . فيمثلها أساسًا الناقد «ريت» ويلك . وتقوم على اعتبار أن الدراسة ممكنة حتى إذا لم تتوفر معرفة الكتاب بمصنعه لبعض

ونقد تجاهلنا هذه القسمة لأنها توحى بتفرقة ليست موجودة بالفعل بهذه الحدود العرقية والقومية . فن فرنسا - وغيرها - نقاد يدرسون تيارات الأدب العام . وفي أمريكا نقاد يهتمون بتاريخ العلاقات والتبادل الأدبي . غير أن هالك دراسات قيمة تجري في بلاد الاشتراكية منذ نهاية العصر الستيني . ودراسات أخرى في لعالم الثالث . وإن كانت تعاني حتى الآن من النجبة للعرب بمجاهاته ومدرسه

(ب) الأيديولوجية البناية

إن هذا الإطار اهم الأدب المقارن - وخاصة المدرسة المسماة «بالفرنسية» - «التاريخية» . أي بالتفسير في حق النص الأدبي الذي عُدَّ بنية مغلفة فريدة . لاصلة لها بالمجتمع والظروف المحيطة بها . هذا النقد موجه من منطلق «الأيديولوجية البناية» كما يسميها «هيري لوفيتير» في مرة اردهارها . وظهورها كأهم التيارات العلمية في أوروبا وأمريكا^(٣٠)

وقد يعرف الآن - أو يعرف من يريد للمعرفة - أن هذه البناية في حدودها لصيقة . التي قدمت بعض الإنجازات في تحسين أدوات معرفة النص إلى غلصة كوية . قد نقلت من الخارج ومن داخلها . فقد أظهر «هيري لوفيتير» اتفاق البناية وازدهارها - كنظرة للعالم وكأيديولوجية مكتملة في فترة من الزمن - مع الأفكار السائدة في الغرب الرأسمالي الذي يجرى المعرفة . ويمجد نحى أدوات التحليل كتمهارة مية يظن إليها على أنها العلم بذاته . ونهض الربط بين

وكما أثر تطور العلوم الطبيعية في نشأة الأدب المقارن ، فإننا نراه يؤثر أيضا في الأدب المقارن الناصح مما بعد : فظربة الأنواع الأدبية التي ملورها « برونيير » متأثرة مباشرة بنظرية « دارون » انبئة لأبحاث « بوفون » ثم استنتاجات « لامارك »

ولذلك أصبحت الأنواع الأدبية من المواضيع الأساسية للأدب المقارن . وفي أولمقر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين يرى التطور العظيم للعلوم « اللغوية » أو « الآلية » وه الأندروبولوجية « أو « علم الإنسان » ، تؤثر في النقد الأدبي إلى درجة اضطرت ليو ستراوس أن يحتج في أعاديت صحفية على التطبيق المتابع فيه ، وربما في غير موضعه أحيانا ، الذي تم في مجال النقد الأدبي ، مدعيا اللجوء إلى مبادله « الببوية » . وقال إنه وحده نموذج متفقا مع تحليل نظم السلالة ، بل إنه لم يدع أبدا « عالمية » هذا النموذج الذي كان يستخدمه النقد المحدث في فترة على أنه مبيع صحري للحصول على حقيقة النصوص الأدبية . وللأسف يرى هذه الوسائل بعد أن نقدت وصنعت جزيا في الغرب تنقل في بلاد العالم الثالث ، كما هي وبغض الحالة السحرية .

إن النقد الأدبي منذ أن بدأ يهدف إلى « العلمية » ، ويجاور تاريخ الأدب التقليدي ، يسير بين إنجازات العلم المرحلية ونشت الاختيارات السابقة . ولكننا نريد أننعبرا أن نقيم كيفية تأثير الأدب المقارن بهذا المناح ، بين العلم والأندروبولوجية . ونريد أيضا أن نبين كيف تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن ، تحت تأثير الرؤى النقدية التي تداخلت في مشروعية العلم وفي عالمية العلم ، وكيف يبحث الأدب المقارن عن مشروعيته الخاصة في قضية المعرفة لأدبية التي سوف يجدها في حركة جدلية بين العام والخاص ، في خصوصية المبادئ التي تحكم الإبداع الأدبي وخصوصية التشكيل القومي والخلق الفردي للأعمال المختلفة

٨ - نحو أدب مقارن جديد ؟

يقوم المحصن العلمي على عمليتين أساسيتين

• الاستقراء ، أو الانتقال من الخاص إلى العام ، أي النظر في أمثلة كثيرة قبل استنتاج القواعد .

• الاستنباط ، أو الانتقال من العام إلى الخاص ، أي من مبادئ إلى مبادئ أخرى ، تتحقق في جزئيات الواقع .

وبما أن النقد الأدبي الحديث أن يستعمل الإجراءات . أي أن يدرس كثيرا من الأعمال الحرة ليستخرج للقواعد العامة الصحيحة لألفية الأعمال الأدبية ، وأن ينطلق من مبادئ عامة قد كوها مرصا أو نتيجة لتحليل الأعمال إلى للزعات ذاتها لينتجق من صحتها

وقد يستعمل الأدب المقارن الإجراءات بعائدة كبيرة لحرية الأدب القائمة على تحديد للمبادئ العامة التي تحكم الإبداع الأدبي ، أو الإنتاج الأدبي ، إذا نظرنا إلى الأعمال نظرة شاملة تصمها في علاقتها مع منتج ومنتق .

لقد انعقد مؤتمرات - ضمن المؤتمرات الكثيرة بالأدب المقارن -

• وأخيرا قد يسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب في الأدب المكتوب ، الرسمي ، دون اعتبار للأدب الشعبي والشعبي .

وإذا ما حدد محتوى كلمة « الأدب » تبقى مشكلة موضوع الدراسة . فلم يتفق النقاد على هذا الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب مدارس والأندروبولوجيات ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف شوع الرؤى لموضوع النقد الأدبي

ويرى البعض أن موضوع الدراسة الأدبية هو اكتشاف « أدبيته » ، أي ما يفرق بين ما هو أدب وما هو مقالة صحفية أو رسالة مسببة أو مذكرات شخصية أو خطاب غرامي ، مما كان المجال الأسلوب الذي عبده في هذه الأنواع . فالأدوات هنا هي الأدوات التي تسمح في فهم الشكل من حيث هو شكل . تقنيات الشعر ، وطبيعت ، ووظيفة الاستعارة ، وبصفة عامة كل ما يفرق بين الأدب واللغة العادية من ناحية ، واللغة الأدبية واللغة العلمية ، من ناحية أخرى (الشكليون الروس بصفة عامة)

ويعتبر البعض الآخر أن النص الأدبي تشكيل لغوي . وفي هذه الحالة يطبق على دراسته مفاهيم وأدوات اللغويات (مسج جاكسون)

ويعتبر البعض الثالث أن الأدب هو انعكاس للبيئة النفسية للمؤلف ، وهنا نجد مصطلحات وأدوات علم النفس (مسج مورون)

ويرى البعض الرابع أن للأدب بنية كئي . انعكاس للبيئة الاجتماعية ، أي أن ثمة علاقة بين بنية النص وبيئة المنتج (مسج جولدمان)

وأخيرا يحاول علم الدلالات أو العلامات أو الإشارات أو السيميوطيقا (لم تحدد الترجمة بعد) أن يرى النص علامة ، أو دلالة ، لما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية ، وهذه محاولة للخروج من التجزئة التي تراها في الاختيارات الأخرى (مسج « كريستينا » وه « لوتمان » وغيرهما) . ويرى الدراسات الماركسية للأدب اليوم ، في الاتحاد السوفيتي وفي أوروبا ، متأثرة بهذا المنهج ، عن أنه أول محاولة للربط الشامل بين نظام النص الأدبي والأنظمة الأخرى ، الأندروبولوجية والاجتماعية

والسؤال هنا : أين العلم من هذه الاختيارات الأندروبولوجية التي ساعدت دون شك في تطوير معرفة أصل للنصوص الأدبية : قصايا الشعر وعناصره المختلفة من موسيقى وصور ومستويات الدلالة ، ومشروعية الرواية وعلم جمالها ، ونصيب دراسة القول الأدبي بأجناسه المختلفة ، الخ . فالاختيارات - كما سبق أن قلنا - بعيدة عن العلم في أنها لم توجد لعنا ، بل تستعير مصطلحاتها من فروع أخرى للمعرفة

ولكن برغم ذلك فالعلم يدخل في جدل مستمر ، بتطورات واكتشافاته ، مع الأفكار السائدة لتصبح الطرق التي تتدخل أحيانا ، في مناهات الأفكار المسبقة والاختيارات الموصفة التي تقدم نفسها على أنها العلم

(إمرى - التركي - أو ليدر شاكرا السياب ، مما أسهم في استعراح بعض النظم الشعرية الأساسية للقصائد

(ج) دراسات مقارنة في علم الشعر والنثر

وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهمة لتحليل الشعر ، بعد فترة العشرينيات ، وبراہ مردھرا في اللسان الاشتراكية . هناك دراسة في الثقافة الشعرية ومقارنتها بغيرها (لاسلو كاردوس) ، ومحاولة منه وظيفي في تأثير «جوت» على «أسكرو» ، وتحليل لتبويب نثرى شعر الروسى بمقارنته مع مشكلته الشعرية عامة (٣٢١) . وسبق هذه الدراسات مع تقدم علم الصوتيات ، ويحد أيضا في هذا مجال دراسات في تأثير الشعر الحر الفرنسي على الشعر المغربي - والروسي - والصيني ، والمفيتنامي ، في القرن العشرين (٣٢٢)

(د) دراسات مقارنة للصور الأدبية

وهذا المجال يعتبر محالا محوريا للفصل بين التراث و التحولات معقد متحصصا للشعر الصيني مثل العالم الفرنسي «بول ديمبيل» يدرس دلالة اللون الأبيض في الصين ، حيث يرمز إلى المحرور و البرود والوحدة ، على عكس دلالاته في الشعر الفرنسي إذ تشير إلى الغنى والبراعة . وتلك الظاهرة تعتبر من خواص الشعر الصيني لكن الترحه إلى المحاز والنشيه والاستعارة تعتبر من كليات اللغة الأدبية بصفة عامة ، وخاصة اللغة الشعرية . كما درس أيضا موضوع صور الحب الإلهي والحب الإنساني في الشعر الصوري والنثري لاستعراح التراث والمفاهيم (٣٢٣) وتوجد دراسات نظرية في أبية الخيال الإنساني الأساسية التي هي مصدر الصور (٣٢٤) . ثم تشكلت بعد الصور حسب مكونات الثقافات وتجارب الشعوب الخاصة

(هـ) دراسات أسلوبية مقارنة

وقد ازدهرت مع ازدهار الدراسات الأسلوبية بصفة عامة ، وينشر لها الناشر الفرنسي دديبيه ، في مجموعة خاصة أعمالا مثل الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية («هيبه» و «داربييه» ، باريس ١٩٥٨) أو الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية («ماسلار» ، باريس ١٩٦٦) أو دراسة في الشبوع la fréquence في قيمة أجراء القول في الفرنسية والإنجليزية والإسبانية ونشر في بولندا دراسات أسلوبية مقارنة بين الشعر الفرنسي والبولندي (٣٢٥)

ولقد أصبح هذا النوع من الدراسات تقليدا في ابيدان الاشتراكية المتأثرة بأعمال «جرموسكي» و«أنكيسف» في دراسة البطولة الشعبية في الآداب الرومانية والسلافية والروسية الخ

وبدأت منذ فترة قصيرة دراسات أسلوبية في تأثير العربية على الإسبانية مثل دراسة «جولس دي فوينس» عن التأثيرات السابقة (antecedentes) والأسلوبية (estilísticas) للعربية على اسر في «كاسيلا» في العصور الوسطى ، ودراسة «هتجره» عن «كيلة» و«دمنة» في اللغة الإسبانية القديمة

(و) الأنواع الأدبية

وتعتبر دراستها من المجالات الأساسية للنقد الأدبي وخاصة

لمناقشة ماسمي بالأزمة : أحدهما في «شابل هل» سنة ١٩٥٨ ، والآخر في بوديست في ١٩٦٦ . ولم يأت المؤتمر الأول بمجديده واستمر في إطار المنهج التقليدي «للمدرستين» الفرنسية والأمريكية أما المؤتمر الثاني ، فإن جانب أنه شهد أول مساهمة مهمة للندان الاشتراكية في مناقشة قضايا الأدب المقارن ، كان تركيزه الأساسي على الأنواع الأدبية واحتمال دراستها على مستوى عالمي مع مراعاة العام والخاص ، واهتمامه بعد ذلك بالمناهج الجديدة التي تستعمل الاستعرا في دراسات «أدبية الأدب» والاستشاط في استخراج أنظمة الأشكال التي يضيئها الإنسان إلى اللغة الطبيعية

ويستعمل الأدب المقارن - الآن - كمسح يسهل البحث عن المبدى العامة التي سوف تكون نظرية الأدب ، تلك التي مارأت رغم ادعاءات المنظرين ، في مرحلة الاستكشاف ، غراه بحر بعض المراحل في المجالات التالية :

(أ) دراسة القواميس والمعاجم

وتأثير اللغات بعضها على بعض في حالة وجود الفاظ أو أبية مستعارة من الخارج . وهذا المجال يعتبر نشيطا لموضوع قديم في الدراسات المقارنة ، إذ قام «دوزي» منذ أواخر القرن التاسع عشر بأبحاثه وبشر قاموسه في الألفاظ الإسبانية ذات الأصل العربي

(ب) فن الترجمة

ويعرف أن الترجمة من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات . وأن توجهاتها مؤشرا هام لما يطلبه أدب من أدب آخر . ثم إن الترجمة طريقة لفهم أعمق للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ إنها تتطلب معرفة جيدة باللفظ ، المترجم منها والمترجم إليها ، وبعمق دقيقا لتراث اللغتين ولتراكم التجربة الإنسانية والثقافية الكامنة فيها .

وهي ، أنصرا ، إمكانية لإظهار الثابت والمتحول ، أو العام والخاص في الآداب ، كما ظهر في ندوة حول الترجمة الشعرية أقيمت في باريس ، بمركز دراسات إفريقيا وآسيا وأوروبا ، بالأدب المقارن ، بجامعة السوربون (٣٢٦) .

ولقد أثارت الندوة الكثير من المفصايات التي تطرحها ترجمة القصائد . من التركية والعربية والفارسية واليابانية والصينية والمغربية إلى الفرنسية . وناقشت المناقشات من المحاضرة النظرية إلى ماسمي «معامل» للترجمة ، حيث نوقشت الطرق العملية لترجمة القصائد كما تمت بالفعل ، وكما كان في الإمكان أن تتم . وكيف تستعمل - في الترجمة - معرفة اللغات والنظام الإيقاعي والموسيقى للثقافات المختلفة ، ومعرفة تشكيل التجربة الشعرية للشعوب عبر القرون والتاريخ . وقد وصلت الندوة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة «بالكليات» في الشعر : المادية أو substantiels مثل الاستعارة والتعظيم والتصغير ، الخ ، والشكلية أو formels مثل تكرار الأصوات في القافية والتجانس والمائلة ، الخ ، مع احترام خصوصية كل نظام : «أهيكو» للياباني ، أو «الست» الفرنسي . مع ، مدرست إمكانية مختلفة لترجمة نفس القصيدة : ليونس

وسوف نتجده أيضا علمية الدراسة المقارنة مع الخروج من الكونية الأوروبية

٤ - وهناك ، أخيرا ، مجال ناشئ ، وهو مجال البلاغة المقارنة ؛ إذ يعتقد أنه سيصير قضايا الأدب غوياسهم مساهمة جوهرية في تكوين نظرية الأدب . فإذا كانت البلاغة القديمة معروفة بالأدب ، معيارية خاصة لأفكار وأيديولوجيات العصور السائدة ، فهي - مع ذلك - مبادئ عامة نستطيع أن نعد علم الأدب الحديث . ويعطى هنا مثلا دراسة تقوم بها دراسة عرسية هي «ماري كلود بورشيه» حول البلاغة الساكريدية . نشرت منها مقالا في «تنظيم المقارنة في البلاغة الساكريدية»^(٣٧) ، حيث تعالج موضوع إمكانات «المقارنة» في التقليد الساكريتي ، مع مقارنتها بنصيبات البلاغة الأوروبية القائمة على أربعة أتماط لعلاقة المشاركة . التشبيه (القول) وثلاثة أنواع أساسية للمجاز : الاستعارة ، والمجاز المرسل ، والكتابة . وتظهر الباحثة أن التقيد الهندي قد عرف العمليات الأربعة لأجزاء المقارنة - وهي إحدى الأدوات الأساسية للأدب - ولكنه صعبها نصيبا مختلفا .

وقد تمكنت الدراسة من خلال الوصف الدقيق لطرق المقارنة في بلاغة ما ، وهي البلاغة الساكريدية ، أن تصل إلى ملاحظات حول المقارنة في الأدب بصفة عامة ، تعتبر مساهمة أساسية ، وعلمية ، لمعرفة بعض أساسيات التشكيل في الكتابة الأدبية

ونرى كذلك أن للأدب المقارن دورا مهما في الدراسات المعاصرة الساعية إلى تكوين ونظرية الأدب ، أي المبادئ العامة للإنتاج الأدبي في جنسها بين عمومية أتماط الصور والموسيقى ولفاء العقل والخيال في إنتاج المعنى والجمال ، والربط بين الأشكال والبنى التحتية من ناحية . وخصوصية التراث والتجربة لترجيبة والمفوية والثقافية للشعوب ، من الناحية الأخرى

وعندما يلتمز الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة ، متجاوز الأفكار المسقة ومتجه نحو المعرفة العلمية ، يسل إشكالية الأدب المقارن بوصفه كل شيء «أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لاشيء» ، فيصبح الأدب المقارن منجبا لاستخراج عمومية المبادئ والمفاهيم وخصوصية النصوص والشعوب ، واللغات والأفراد ، بحيث أن الإنسان وإبداعه الأدبي في كل مكان واحد ومتغير في آن .

للأدب المقارن فيه ودي يتغل النقد الأدبي الحديث من دراسة الأنواع الأدبية إلى دراسة «القول الأدبي» بصفة عامة . أي أخص القول وأعمقه الأساسية^(٣٨) . أما الأدب المقارن فإزال في مرحلة استعراج القوانين بالنسبة للأصول الأدبية للمسرح ، أو بالنسبة لنشأة رواية وعلم جهاها . ولقد موقش في مؤتمر بودابست - من نفس كليات مديات الرواية - كيف خرجت الرواية القصصية من تحول علمي للتشهير . كما حصل بالنسبة للأدوات الأوروبية في المصور الوسطى . وهنا نتبع المناقشة حول الأنواع الأدبية مع الاكتشافات الجديدة . مثل دراسة العالم الهري «توكي» حول الميثية القصصية تلك التي ثبت فيها أن الصين - نتيجة لظروف الدولة القوية في الصين القديمة - لم تعرف لمحنة . بل الميثية . وهنا يطبق العالم نظرية تيم بلاتج الأكسوي الذي يطلق من مبدأ متعارض مع فكرة التطور الواحد للبلاد أجمعها^(٣٩)

لقد أردنا من خلال هذا التمهيد السريع . وربما الغل . بعض الأمثال القائمة حالي في الأدب المقارن أن عصر الحالات التطبيقية . وبرجو (لنختم هذه الملاحظات السريعة ، دون أن نحتسها لأن المناقشة مفتوحة بين الدارسين) أن تشير إلى الاتجاهات الأساسية التي يرى فيها بدور تطور الأدب المقارن في المستقبل ، للقيام بالدور الذي ينبغي أن يعبه كمسبح لإظهار القضايا الأساسية للأدب . من عدم والخاص ، بين الثابت والمتحول ، والمساهمة في إعطاء بعض المحور بالأسئلة المطروحة

١ - يأتى الأدب المقارن بتأثير مهمة في المجال التقليدي لدراسة التأثيرات ، باستعمال المناهج الجديدة لدراسة «الصور» في علاقتها ببعضها^(٣٨) intertextualité . ذلك لأن الأدب تراث إنساني يتراكم ويتنقل حسب الظروف الخاصة لنشأة لأعمال في كل مجتمع ، وهنا مجال طيب لدراسة المبادئ العامة في علاقتها مع الظروف الخاصة

٢ - وفي مجال تقليدي آخر ، أي مجال تبادل الصور وتذكير عن البلاد ، نرى أن للدراسة النقدية الحالية التي تحاول فهم المصالح والبنى التحتية لتكوين الصور سوف تهي الأدب المقارن .

٣ - وسوف يتجده مفهوم «تعلية» مع الاهتمام بالعالم الثالث وآدابه ، الذي تجده في كتبه من المعاهد والجامعات العلمية .

هوامش

(١) عالم الفكر ، عدد خاص عن الأدب المقارن ، العدد الجديد نشر - العدد الثالث أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٠

(٢) مثاقير العربية الصبية

rem. Toket. Naissance de l'éloge Chinois. éd. Guilmard. Paris 1966

(٣) L'antropologie Citée par L. Langevin «Sciences de la nature - Idéologie et littératures» p. 385-6. in Histoire Littéraire de France. éd. «société» IV - Paris 1972.

وحدة الإنتاج في «علم الطبيعة» لايدولوجية و «آداب» - معار للاعتد

(٤) J. J. de Lafuze. Avant Propos de la Comédie Humaine. p. 4. (٥) J. J. de Lafuze. p. 1. E. Guilmard. Paris 1951

نقد الكونية الإنسانية

(٦) J. J. de Lafuze. La littérature Comparée p. 16 éd. A. J. J. de Lafuze. Paris 1967

الأدب المقارن

(٧) المرجع نفسه

- (١٣) Etienne, Comparaison n'est pas Raison.
نظرة ليست عقلية
- (١٤) Ernst Curtius, la Littérature Européenne et le Moyen âge Latin, P. U. F., Paris, 1956.
الأدب الأوروبي والمصور الوسطى اللاتينية
- (١٥) Georges Lukacs, Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris, 1963.
نظرية الرواية
- (١٦) Erich Auerbach, Mimesis, ed. Gallimard, Paris, 1968.
المحاكاة
- (١٧) Henri Lefebvre, L'Idéologie structurale ed. Anthropos, Paris, 1971.
الأيديولوجية البنيوية
- (١٨) R. Wellek et A. Warren, Theory, p. 22.
نظرية الأدب
- (١٩) Your Lotman, Leçon de Poétique Structurale dite par Claude Prevost in Littérature, Poétique, Idéologie, p. 215, ed. Sociétés, Paris, 1973.
دروس في علم الأدب البنيوي
يشار إليها في الأدب، السببية، الأيديولوجية لكلود بريوت
- (٢٠) Colloque sur la Traduction Poétique, ed. Gallimard, Paris, 1976.
نحوه في الترجمة الشعرية
- (٢١) Etienne, Comparaison... p. 91.
نظرة ليست عقلية
- (٢٢) Ibid. 92.
للمرجع نفسه
- (٢٣) Ibid. p. 93-4.
للمرجع نفسه
- (٢٤) Ibid. p. 93-4.
انظر درامات «بيلار»
وكتاب «دوران» من إلى الأندولوجية للخيال
- (٢٥) Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P. U. F., Paris, 1963.
مقدمة للنص الأول
- (٢٦) Etienne, Comparaison... p. 90.
نظرة ليست عقلية
- (٢٧) Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours, ed. du Seuil, Paris 1978.
أنجس القول
- (٢٨) Gérard Genette, Introduction à l'architexte ed. du Seuil, Paris 1979.
مقدمة للنص الأول
- (٢٩) Ferenc Tókei, Naissance de l'épique Chinoise, p. 14-15, ed. Gallimard, Paris 1967.
نقد المروية الصينية
- (٣٠) Gérard Genette, Palimpsestes, ed. du Seuil, Paris 1982.
الأشواخ أي دوي المخطوطة الذي يكتب عليه ويصح، يكتب عليه من جديد،
ومعنى السوان والرماد النص الذي وراء النص
- (٣١) Murie Claude Porcher, «Systematique de la Comparaison dans la Poétique Sanskrit», in Poétique 38, Avril 1979.
نظم المقارنة في البلاغة السنسكريتية

- (٧) Etienne, Comparaison n'est pas raison, p. 83-4, ed. Gallimard Paris 1963.
نظرة ليست عقلية
- (٨) Etienne Cassirer, la philosophie des lumières Chap. V, «Les Problèmes fondamentaux de l'esthétique», p. 276-345.
الجزء السابع «في القضايا الأساسية لعلم الجمال»
في فلسفة التبرير لكسبر
- (٩) Ibid., p. 337.
للمرجع نفسه
وسيلور ويلك ووارن قيا بعد هذه الفكرة في نظرية الأدب
- (١٠) R. Wellek et A. Warren, Theory of literature, p. 22-3, London.
Edouard Saïd, L'Orientalisme, ed. du Seuil, Paris 1978.
الاستشراق
- (١١) Gramsci dans le seste, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725.
من فصل - في حدود هذا مقال - في القضايا الأيديولوجية والعلمية للحلالية التي
أثارها هذا الكتاب، بل بينما فقط تقديم إمكانية تحليل جديد لتشكيل صورة
الأدب في الأدب القومي، طبقاً للنظريات القومية بخصية البيئة للثقافات
والأخرى، على الثقافات «الأصعب».
- (١٢) Gramsci dans le seste, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725.
جرامشي في النص
الجزء الخامس في «قضايا الحضارة والثقافة»
- (١٣) Ed. Saïd, L'Orientalisme, p. 73.
الاستشراق
- (١٤) Michel Foucault, L'archéologie du savoir p. 39-40, ed. Gallimard, Paris 1969.
علم آثار المعرفة
- (١٥) Norman Daniel, Islam and the West, Edinburgh 1962.
الإسلام والغرب
- (١٦) Ibid. p. 34.
انظر إلى مشاريع الطبعة في القرن الثامن عشر في
- (١٧) Bronislaw Basko, Lumières de l'utopie ed. Payot, Paris 1978.
أشواء الطوبائية
- (١٨) Pichon et Rousseau, La littérature Comparée.
الأدب المقارن
- (١٩) Ibid. p. 34.
للمرجع نفسه
- (٢٠) Maxime Rodinson, La fascination de l'Islam ed. Maspero, Paris, 1981.
جاذبية الإسلام
- (٢١) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٢) Ed. Saïd, L'Orientalisme, p. 117-8, p. 168.
الاستشراق
- (٢٣) Etienne, Quelques Essais de Littérature Universelle, ed. Gallimard, Paris 1962.
للمرجع نفسه
- (٢٤) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٥) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٦) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٧) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٨) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٢٩) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٣٠) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه
- (٣١) Ibid. p. 88.
للمرجع نفسه

نقد المقارنة جون فليتش

نشأ منذ بداية هذا القرن فرع جديد في الدراسة الأدبية يعرف باسم الأدب المقارن Literature Comparée أو ببساطة أدق علم الأدب المقارن Vergleichende Literaturwissenschaft وإذا تعنا في هذه التسمية أمكن لنا أن نرى من مساها مهجا يتطور ، ليستغل عن غيره من فروع النقد الأدبي ولكن ذلك لم يحدث ، ذلك لأن هذا الفرع عرف بعدم دقة ضيائه والامتاع الغامض لاهتماماته بالأدب المقارن يتداخل مع التاريخ الأدبي والفكرى ومع علم الاجتماع الأدبي ومع علم الجمال ، في كثير من مجالات هذه الفروع ، يدل أن يتطور مهجا خاصا به دون غيره . ولذلك فقد كان وقع في نفوس البعض كقول المهجر الذي لا يتطوى إلا على شرعية واحدة مشكوك فيها ، وهي تلك التي تبرر وجود عدد متزايد من كرسي الأدب المقارن ، وما يرتبط بها من ألقاب مثل - في أنحاء العالم - من دروس تعليمية ، يتذبذب مهجها الفطاف من برامج المناهج الدراسية في الجامعات إلى التخصص لئيل درجة الليسانس في جامعة أكسفورد . ولذلك يرى البعض أن الأدب المقارن لا يعدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل ، ذلك لأن المقارنة في الدرس الأدبي لا معنى لها - لها يقال - سوى دراسة الأدب . وقد قال رينيه ويلك " - وهو من أبرز الشخصيات في مقياس الأدب المقارن في مقالة دالة التسمية عن « أزمة الأدب المقارن » - إنه ثبت استحالة تحديد خصوصية موضوع الأدب المقارن ، أو وضع تحديد مهجي متميز يتطوى على الخصوصية ، أو يكون جديرا بالاحترام الفكري

ويصور رينيه ويلك الأدب المقارن كآ لو كان نوعا من المستقعات الرائدة . تحيط به أشباح الوضعية ، ويشله انشغاله بالتصويرات العتية يجعله مكيلا بإجراءات الدرس الأدبي التقليدية المستتة ولا شك أنها صورة قاسية ولكنها لا تنجى الحقيقة . ولا يمكن أن يدعى أحد أن موضوع الأدب المقارن قد طرح مهجا جديدا متميزا ، ولكن يمكن القول - فيما أعتقد - أنه أثار بعض القضايا النقدية المهمة ، وقام ببعض المحاولات الحادة لحلها

والأدب المقارن بكل تأكيد يقارن ، ولكن ماذا يقارن ؟ ويقدم رينيه ويلك صورة مظلمة للأدب المقارن ، يرى أنه يعمل في إطار مفهوم « التأثير » ، وهم يتبع حركة التصدير - والاستيراد الأدبي

التي تنقل السلع الرومانسية من هنا إلى هناك مثلا ، وتقدير حجم المكاسب أو الخسائر الوطنية . ويترب على ذلك أنه يخلق إحساسا بالتسلل العلى ، فلا يمكن - على سبيل المثال - بمقارنة سكوت سلاك ، ولكنه يهدف إلى إثبات وجود علاقة بينها وهذا يؤدي إلى إغفال العملية الإبداعية في كثير من الأحيان ، وإلى تجاهل أية مواجعة نقدية جادة ، مع الكتابين المعين في جميع الأحوال غير أن هناك طرقا أخرى لتناول الموضوع ، طرقا تختلف في كثير من جوانبها عن بعض مناهج التاريخ الأدبي التقليدية . وتتمثل أكثر هذه الطرق جلاء في أن الأدب للمقارن يقارن بين الآداب والوحدات الأصغر : والملاجراء الذي يقوم على تعريف هذا أو عمل عن طريق

التي تمت (نذكر على سبيل المثال الدراسات حول هيرمان هسه في فرنسا أو جوته في إنجلترا) لا تزال صالحة ، ومفيدة ، حتى لو سلمنا بأن الهدف الذي وضعته نصب أعينها كان مغرقاً في التعاؤل . ومع ذلك ، فلو كان المنتظر من المقارنة في الدراسات الأدبية (سواء كان ذلك من قبل المؤيدين أو المعارضين) . أن تنتج نتائج ملموسة - أي نوعاً من الحقائق المثبتة شبه العلمية - فمن تكون المقارنة أكثر نجاحاً من أي أسلوب نقدي آخر ، بل قد تكون أقل نجاحاً منه . وإذا كان بعض ممثل المذهب قد انتبهوا إلى بعض الادعاءات اللاواقعية فهذا أمر يؤسف له ، ولكنه لا ينفى اشكائاً بالضرورة - على مبدأ المقارنة في ذاته . فلو أصبحت العبارات أكثر تواضعاً ، ولو صيغت بطريقة معتدلة نوعاً ، فليس هناك مبرر يجعل من الأدب المقارن مسمى خيالياً ، فهو أبعد من أن يكون كذلك ، بالمقارنة كانت جدياً متواتراً من الممارسة النقدية منذ أرسطو ، ولا تزال إلى اليوم مجالاً يجتذب اهتماماً شغافاً .

٢

لقد قام جورج شتاينر George Steiner حديثاً بإعادة صياغة التبرير الشائع للأدب المقارن قائلاً .

« لا بد أن يدرس الأدب ويعسر من منطلق مقارن . وإذا حكمت على سينس دون معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية ، وإذا قيمت بوب دون أن تتمكن من بوالو ، وإذا تأملت أداء رواية العصر الفيكتوري أو رواية جيمس دون إدراك وثيق بينك وستندال وفلوبير ، فربك تقرأ قراءة سطحية خاطئة . إن الإقصاء الأكاديمي هو الذي يصنع حداً فاصلاً بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة . أبست الإنجليزية لغة حديثة ، قابلة للتغيير ، تعرضت على مر تاريخها إلى ضغوط اللهجات العامية الأوروبية وتراث البلاغة والأنواع الأدبية الأوروبية ؟ ولكن السؤال يصل إلى أحوار أصح من أحوال المنتج الأكاديمي . فالناقد الذي يدعي أن الإنسان لا يستطيع أن يفهم أكثر من لغة واحدة ، أو أن التراث الشعري أو الروائي القومي هو وحده الصالح والمثوق ، يخلق أبواباً كان من الأحرى أن يفتح ، ويصيق الخناق على العقل بدل أن يولد إحساساً بإبحار أكثر انشاعاً ومساواة ، وإذا كان التعصب قد أشاع الموضي في السياسة فلا هل له في الأدب . فالناقد ليس إنساناً يبيع في حديقته ، (اللغة والسكون ، ١٩٦٧ ص ٢٧ - ٢٨) »

ومن المستبعد أن يفتح الخصوم يمثل هذه المقولة الإنسانية الكريمة ، الناعمة من ناقد لم يحمه جهله بالسمعة الروسية من أن يؤلف كتابه "تولستوي ودمتريفسكي" . فهذه المقولة تنطوي على أمل يوجب باضطراب ، مؤداه أن الدراسات المقارنة قد تؤدي بطريقة ما إلى تفاهم وتسامح أعمق بين الدول . هي عصر يسوده ميران لرعب لا بد من إيجاد حجة أفضل من تلك التي سماها علماء الأدب المقارن الأوائل . واعتقد أن دونالد ديني يقف على أرض أكثر صلابة ، عندما ينطلق من مقدمات أدبية صرفة . ويقول

فنان أو عمل آخر إجراء أساسي بالنسبة للأدب المقارن .^(٢) ولذلك لا ينطوي نطاق الأدب المقارن على أدب قومي واحد ، يمكن تفسيره صراحة أو ضمناً بالرجوع إلى تقاليد أدبية قومية متواصلة ، وتجميع مصادره الحقيقية من المحيط الثقافي المباشر ، بل يتجاوزه ليشمل نتائجاً دولياً من الأدب المختصة ، يستطيع أن يرشدنا إلى مفهوم أشمل لمهية الأدب نفسه . وهكذا يطرح الأدب المقارن أنواعاً مختلفة من الأسئلة ، فعندما يلاحظ دارسه أن الأدب يتجلى في مجتمعات وحروب مختلفة ، يتامل من الصفات المشتركة بين هذه التجليات ، وكيف يختلف بعضها عن البعض الآخر ، وهل هناك أناس يتكرر في الأدب ، وما هي طبيعة هذا التكرار ، وهل هناك قائمة يمكن أن نجيبها من النظر إلى وسط الفنان بوصفه جماعة دولية تمتد عبر الزمان والمكان ، أكثر منه مجموعة من البشر يعيش فيها الفنان ويعمل معها ؟ إن مثل هذه التساؤلات تختلف من حيث النوع عن تلك التي تثار حول « التأثير » ، والتي تميل نحو دقة التوثيق والإثبات . يتصح لنا إذ طرحنا تساؤلات من هذا النوع - تساؤلات تدور حول الأشكال والأنواع الأدبية ، أو مدى كون الأدب ظاهرة اجتماعية . ونوعية هذه الظاهرة الاجتماعية ، أو كيف يمكن أن ننظر إلى الأدب على أنه إدراك وبناء لعقل بشري « عالمي » - إنها تساؤلات تنطوي على مخاطرة ، ولكنها في الوقت نفسه تنطوي على آمال شخصية وتكرار لأسئلة المطروحة حول الأدب كسئلة حول الثقافات وآبائية اللغة ونظمها ، والعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتاريخ الخيال والمكر الإنسانيين

ويمكن أن نستنتج - مما سبق - أن للأدب المقارن صلات حميمة بالمجديين التي تشر فيها الدراسة المقارنة نتائج ملموسة مباشرة ولا حاجة لنا ، بكل تأكيد ، أن نخلق مادة علمية نطلق عليها اسم « الموسيقى المقارنة » لأن الموسيقى تسم بتجانس يفرض إليه الأدب ، أما هم التشرير المقارن أو علم البيانات المقارن أو النحو المقارن فليست مقولات مافية للعقل بداهة إذ تنطوي الوحدات المقارنة في هذه الحالات - بالرغم من اختلافها - على قاسم مشترك ، بحيث يصبح وضعها جنباً إلى جنب معياداً ، بل كلشعاً ، وبحيث يتأتى لنا أن « نقارنها ونقارن بينها » - كما يحدث مع الصيغ المثلثة التي تصاغ بها أسئلة الامتحانات - وليس هناك أي مبرر يجعل الجهد في هذا المجال جهداً ضائعاً ، ولا يوجد أي سبب قبيح يجعل الإجراء يكشف عن مخات ذات قيمة ، فالعبارة بالتتابع . ومن الواضح أن الأمر أكثر صعوبة في مجال النقد الأدبي منه في مجال العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ إن النتائج لا يمكن أن تسم - في النهاية - بنفس القدر من الوثوق . ولحق أن المقابلة العلمية الكاشفة وراء أصل مصطلح « الأدب المقارن » تقتصر إلى التوفيق ، فمن شأنها أن تثير توقعات مغالية . ولقد أدت بالعلماء (وبعضهم من البارزين) أن يتصوروا ، إمكان صياغة مجموعة من الوقائع المحصلة تحصيلها هاتياً . يستطيعون إشهارها بفخر أثناء جلوسهم مع النقاد المشككين . ولذلك لا يجد المعارضون - أمثال وبلك - أية صعوبة في أن يبالوا على مثل هذا المصطلح بسحريتهم غير أننا نستطيع القول إن بعض الدراسات

الحاجة إليه ماسة ، وحلقة وصل بين قطاعات اصغر من ادب صيق الحدود ، وجسري مجالات من الإبداع الإنساني التي تتصل عصبوي وإن انفصلت ماديا . إن النقاد - دائما - على أنهم استعداد ، لكي يسترقوا السمع إلى الأدب المقارن ، الذي يمتزج بأنه لا يلعب سوى دور ثانوي . وقد تكون المقارنة متخللا يستحطمه فرع معرفي يتجاوزها في الاتساع ، ولكنها تنحو - بالمثل - إلى أن تكون فرعاً فرعياً في ذاته . ولقد أثبت ديفيد هـ . مالون بكل جلاء مكانة الأدب المقارن وأكد استقلاله ، إذ « لا يقوم عالم الأدب المقارن بالمقدرة لأنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب بدل أدب واحد فقط » ، ولكنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب لأنه عالم في الأدب المقارن ^(١٤) . ويمكن القول - بعبارة أخرى - إن للمقارنة - في الواقع - طبيعة أو طريقة معينة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود . وقد تعتمد المقارنة على أدوات تحليلية ، ولكنها - بحكم طبيعتها - اتجاه عقلي مركب ، يتم - كما يقول ريمارك - بالانطلاق بالبحث الأدبي ، عبر الحدود الجغرافية وحدود الأنواع الأدبية .

وليس الأدب المقارن مرادفاً للأدب العالمي بسبب كل ما سبق ويوضح دونالد ديفي الفرق بين الاثنين ، عندما يحذرها من اكتساب معرفة سطحية « بعدد صغير من الكُتّاب الأجانب من خلال ترجمة غير محققة لأعمالهم » . وقد تتطلب المقارنة من دروسها أن يكون بالضرورة - أو في معظم الأحيان - ملماً بعدد كبير من اللغات ، ولكننا لا نستطيع تصور أحداً يمارس دراسة الأدب المقارن بجدية ، دون أن يتقن لغة أجنبية واحدة على الأقل ، وإذا أعددنا في الاعتبار تحذيرات الإمكانات البشرية وجدنا أن عالم الأدب المقارن يضطر إلى أن يعمل - في كثير من الأحيان - على ترجمات للأعمال الأدبية ، ولكن عليه أن يتأكد أن ما لديه هو أفضل للوجود . ويمكن التوصل إلى هذا الحكم من خلال مقابلة ترجمتين أو ثلاثة ؟ وإذا توأمت له معرفة لغوية بدائية لا تسمح له بقراءة نص أجنبي بالسرعة المطلوبة عليه أن يرجع إلى النص الأصلي للاطلاع على جميع الفقرات التي يراها ذات دلالة خاصة . أما عن كيف يختلف عالم الأدب المقارن عن دارس « الأدب العالمي » أو دارس « أمهات الكتب » فيرجع الأمر أولاً - وقبل كل شيء - إلى أن نشاط الأول يقوم على المقدرة بشكل واضح ، وأساسى (أكثر من كونه نشاطاً يتضمن المقارنة أو لا يقوم عليها إطلاقاً) .

ولا يجمع عالم الأدب المقارن الروائع الأدبية بحسب ، بل يحاول أن يربط بينها . وهو يحاول - ثانياً - أن يكون متشققاً مع مادته ، حيث يعتمد على الاستقصاء ، ويحرص ألا يشغله من ذلك إجراء التوليف بين شتات المادة العلمية . وأخيراً فإن عالم الأدب المقارن يكرس جهده لتحقيق هدف واحد ، ينطوي على مبعج ما ، مما كان هذا المنهج ثانياً : فعليه في عرن الجماعات المتشقة بمشكلة ، ليست هي مقاييس د . إليوت في تسبق الكتب فوق رفوف طولما متران . والشئ الذي يميز مدخل الأدب المقارن عن مدخل الأدب العالمي هو أن الأول صريح ، متشقق ومبهج . ومن المنطلق نفسه ، يمكن القول إن الأدب المقارن والأدب العالمي

إذا كان لطلاب الأدب أن يحققوا القدر نفسه من التحصيل في المبعج البالي كما في المبعج التاريخي ، في مجال دراستهم ، فلأنه أن يتجهزوا لتحصيلهم في نطاق الأدب معرفة آدابهم القومي في لغتهم لأصلية ... ^(١٥) والعكس صحيح ، فلا يجب أن تقتصر دراسة تيوتيل جوتييه على طلاب الدراسات الفرنسية على وجه الخصوص ، بل يجب أن يدخل ذلك في نطاق اهتمام كل الذين يدرسون « بنية قصيدة القصيدة » . ويتعلق القول نفسه على يريخت وحرررر وكراريجودو ؟ فن الواضح أن مثل هذه الهيئات تتجاوز الحدود اللغوية . ويجب ألا نشعر أننا مضطرون إلى البقاء داخل حدود حصارة واحدة . ويدع إتيامبل بحجة ديفي إلى تبنيها المنطقية ، عندما يبرهن على أن جاليت القصيدة القصيدة - تلك التي تستوعب كلا من أوجشو موبوجاناري ونصص موباسان - لا تنطوي على أي تناقض ، بل العكس هو الصحيح ^(١٦) .

ويستطيع المتدبر أن يفرض قائلاً إن ذلك قد يفتح الباب أمام ارتباط المشوالت بين أي شئين أيما كانا . ولذلك لا نستطيع أن نرجئ محاولة لتعريف هذا الفرع المعرفي أكثر من ذلك . وقد وقع اختيارنا على تعريفين : الأول لهرري ريمارك :

« الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيها وراء حدود بلد واحد معين ، وهو دراسة العلاقات بين الأدب من جانب وفروع المعرفة والمعتقدات كالفنون ... والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية ... والعلوم والدين الخ ... من جانب آخر ، أو - بعبارة موجزة - هو مقارنة أدب أو آداب أخرى . وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني » ^(١٧) .

وبالرغم من أن كلمة « مقارنة » تبدو كأنها تعني أكثر من شئ واحد طبقاً للسياق (المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بالدين مثلاً) ، فإحدى يريده ريمارك واضح ، وهو الحرية في التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة ، عبر مجال النشاط الفكري والتحليل البشري برمته . أما تعريفنا الثاني فهو أكثر تجرئاً :

« الأدب المقارن - وصف تحليلي ، ومقارنة منهجية تعاضلية ونفسية مركبة لظاهرة المعنوية الثقافية من خلال التاريخ والتفرد وللمسألة ، وذلك من أجل فهم أصل للأدب ، بوصفه وظيفة غير العقل البشري » ^(١٨) .

إننا نفصل بكل تأكيد تعريف ريمارك ، ذلك لأنه أسهل في تفهم من التعريف الأخير (ميشوا وروسو) ، يضاف إلى ذلك أنه يسمح أحياناً ، بصيغة محددة ، لتضييق نقاط الاتصال بين الأدب والفنون الأخرى (مثل الموسيقى والشعر الخالص ، والسينما والرواية) واستعمالها . ويرى كثير من علماء الأدب المقارن القاطنين أن مثل هذه الأبحاث تنتمي إلى مجال نشاطهم بالقدر نفسه - إن لم يكن بقدر أكبر - الذي تنتمي به إلى مجال علم الخيال العام . ولكن يبدو لي أن ريمارك تعجل الخوض إلى المعارضين ، عندما سلم بأن الأدب المقارن « ليس موضوعاً مستقلاً ، ينبغي له أن يوضح قوائمه الخاصة بالصراحة ، مما كلفه ذلك ، بل هو علم مساعد ، حتى لو كانت

لا يتطابق كلاهما تطابقاً دقيقاً في المصادق. وإذا سلمنا بأن مهمة الأدب العام هي تنقية مشاكل علم الجمال الأدبي ونظرياته (مثل طبيعة التراجيديا أو الواقعية) يصبح معنى الأدب المقارن - من ثم - الاندماج في الأدب العام. وقد تقودنا الدراسة المستفيضة لأدب قومي ما إلى الأدب العام كما عرفناه، هنا، وهذا ما يحدث بكل تأكيد في فرنسا (على يد بعض النقاد مثل بوليه وبارت). ويكون الحكم على نجاح كبير من هذا النقد الفرنسي بأنه نقد متمايز بل ومرد أمر يتوقف على اللدوق الشخصي. لكن من حقنا أن نسه إلى أن الأدب العام إذا ما انطلق من أدب واحد - ولو كان من الآداب المحورية - يحارب بأن يبدو معنى معزولاً عزلة عربية وبصعب علينا أن نأخذ مأخذ الخد - على سبيل المثال - مناقشة، حول طبيعة مفهوم الكوميديا في المسرح، لا تأبه بأن تتق الأمثلة التي تستند إليها من مولير وماريفو وبومارشيه فحسب، مع أن مثل هذه الظاهرة لا تبدو من العراة في شيء في فرنسا.

ولو قبلنا تعريف ريماك في خطوطه العريضة، وميزنا بوضوح لأدب المقارن عن غيره من الأنشطة التي تشبه ولكنها لا تتطابق معه، نظل أمامنا مشكلة نظرية أخرى، وحيدة، وهي تلك التي يطرحها منهج المدرسة التي يطلق عليها اسم «المدرسة الفرنسية للأدب المقارن». وتمثل فلسفة هذه المدرسة تحدياً قد يكون محضراً ولكنه لا يخلو من الأمانة في الكتاب المدرسي البار الذي ألفه ماريوس - فرسوا جويار^(١). لقد وضع مقدمة هذا الكتاب أحد مؤسسي علم الأدب المقارن وهو جان - ماري كاريم الذي يؤكد بكل جرأة «أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأدبي لا علاقة له بالعلوم الروحية الدولية والصلاات الواقعية (صلاات الوقائع rapports de faits)». فالأدب المقارن ليس «الموارة لأدبية» وليس أيضاً دراسة التأثيرات التي يعتبرها كاريم معصية بما لا يمكن إثباته. لكني ليطغى موضع احترام علمي. ويذهب تلميذه جويار - الذي يقل عنه حسنية - إلى أبعد من ذلك في تبسيط الأمور: فيحصر موضوع الأدب المقارن داخل حدود «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية». وسرعان ما يتضح أن الاهتمام بتاريخ الأدب يفوق أي اهتمام بالقيم النقدية. ويعرى جويار بعبارات من مثل «ثبت إثباتاً هائلاً»، و«قد حسم الأمر». ولكنه - لكي يكون مسعي - أدخل بعض التحفظات الحزنية، - وإن كانت حادثة - على موقعه، حينما يطرح «المشروعات المستقبلية». هذه التحفظات ملحية لا تكفي لإزالة الانطباع السيء الذي تولده الوصية العامة في باقي الكتاب (خصوصاً أشكال المحللة الفراقية التي توجه الطلاب الراغبين في موضوعات وسائل، إذ يتضح - مثلاً - من هذه الأشكال أن روسار في إنجلترا ينزق بكل أمل طالب الدكتوراه

للتظرف)

وعمل الفترة التالية كليشيات المعلم والتصغير الساذج الاستدلال، و - قبل كل شيء - تمثل سلماً عربياً للقيم، يصح سكوت وبلزك في عصر المرتبة:

«ماذا استحدث سكوت؟ قليلاً من الأفكار ولكنها صيغت على نهج في، وهناك كتاب يعادونه في الذكاء

والهوية ولكن نظراً لأهم لم يعرفوا ولم يستطيعوا أن يتطابقوا مع هذا السج، فقد أخفقوا هناك حيث انتصر سكوت، وذلك لأن كل واحد منهم أعورته إحدى الصعاب التي كَوْن مجموعها ميرة سكوت، فليس لم يعرف أو قد عرف أقل منه كيف يلخص الحياة على الجماهير الضرورية لإعادة التكوين التي إلى الماضي، وبلزك قد اختار موضوعاً مفرطاً في القرب من حيث الزمان والمكان بدرجة تمنع القارئ من أن يشعر بالقصته عن بلاده كما يجب أن يكون، وأشخاص مريميه تقتصرهم الروح، وأخيراً إن الإغراق في الشاذ عند هوجو قد قضى على الشاذ ومنع الحياة، ومن ثم فإن والتر سكوت، وهو أقل شاعرية من هوجو، وأقل حضوراً للسكنة من مريميه، ونقل مقدرة من بلزك وأقل تفكيراً من فيي، قد نجح فيما اعتفوا فيه، أي من أحدث الرواية والتاريخ، وفي الشاذ والحياة وفي الأشخاص والجمهور، إنه لم يصح من كل ذلك شيئاً. ولما لم يفهم الرومانتيكيون القانون الدقيق لهذا النجاح، ولم يطبقوه فقد قضى عليهم بالقضاء نوع الرواية التاريخية إلى صفوف الأنواع الشعبية، وفي الواقع أنهم هجروه ونحروا عنه لإسكندر دumas،

[نقلاً عن الترجمة العربية التي صدرت عن حبة البيان للفراف القاهرة - ١٩٥٦].

ولا متسلق كمنحلق فرسي! فلم تعد هذه الخدمة الممجة، من حسن الحظ، من محيرات علم الأدب المقارن الفرنسي على حد قول يشوا وروسو، وكلاهما في مركز الحقيقة - على «التبادلات الأدبية الدولية» وعلى الرخالة والوسطاء - حصينة علم الأدب المقارن المبكر - ولكنها يمان بتاريخ الأفكار وبأساليب الأدبية، كما أن كليها ينيه إلى أن ما أسماء وبلك وودرين وبالمدخل العرضي^(٢)، مدخل مقارن بالمفهوم واسع، في حقيقة الأمر. أما «المدخل الجوهري» هو ذلك الذي بصُف في إطار فلسفة الأدب. ويذهب كلاهما تنيراً - إلى أن الأدب المقارن يتجه إلى الاندماج في هذا التصنيف، إذ إن الدراسة استقصية خمس من التراجيديا الأوروبية الرئيسية من شأنها أن تخلص إلى تعريف مفيد للتاريخ الأدبي الذي يهدف إلى إثبات الوقائع المحكمة هي طريق القراءة للتصنيف، ويفترضان من العهد الأدبي الذي يأمل في استخلاص أنساق وأعاط من خصم لادنة التي يسر هذا النقد أغوارها بذكاء. ومن الواضح أن مطمح الإثبات المعرفي الذي يادي به جويار يختصر في فرنسا

وهو يختصر ولكنه لم يمت، فشارل ديديان مارال حيا يرقى يساً، أستاذاً في السوربون وصلاقاً من جانقة الأدب المقارن وصاحب مؤلفات ذات مجلدات عدة، تحمل صاوين مثل ريلكه وفرنسا (المجلد الأول: فرنسا في حياة ريلكه، والمجلد الثاني والثالث: صورة فرنسا في أعمال ريلكه، والمجلد الرابع: تأثير فرنسا في أعمال ريلكه)، جيرارد دي برغال في ألمانيا، وبیطاب في قصص

مستندان وتناول ديديدان النقدي تناول يوجرافى منشج : لما عن
الباقي فلا يظلمه إذ قلنا إن كنهه هي عبارة عن طاقات يليوجرافية
ملونة . وليس رمله في ليل أعى جاك فوازين أقل شراعة : فرسانه
الضخمة عن جان جاك روسو في المجنونا خلال العصر الرومانسى
(باريس ١٩٥٦) عمل شامل ، دقيق إلى حد البهمة ، يؤكد أن
«هناك روسو لا يمكن» إلا أن يفيد من معرفة أفضل بالطريقة التي
يحكم عليه جيرانا . أصبح أن يبي جهدا استغرق نصف العمر على
مثل هذه المقدمة للشعور في صحتها بعمق الشئ : هل يكشف
استقبال الانجليز لروسو أى شئ عن روسو في الحقيقة ؟ لعل هذا
المعهد يكشف لنا الكثير عن اللوق والحساسية الإنجليزية فيما بين
سنوات ١٧٨٠ - ١٨٣٠ ، ولكن هذا الكشف يعم مؤرخ الحضارة
الإنجليزية أكثر من غيره . إلى نحو الدراسة المقارنة أى قدر من
الاحترام . إذ رضى أن تكون حادثة لمع معرفى آخر . وقد يتساءل
أمره لو أن شهرة روسو في إنجلترا من شأنها أن تتجاوز طرقة النادرة .
ويدعى بيشوا وروسو - كي عمل جويار - أن صيغ «سوى» يمكن
أن تطبق على عدد لا هائى من الحالات ، ولكن ينجى علينا ما الذى
نستطيع أن نصعبه لأشكال الأكثر انتشارا للأدب المقارن كما يمارسونه
في فرنسا ، إذ استثنينا بعض الدراسات الدقيقة البحث مثل قولتيرى
المجلدات ودمام دى ستال في فرنسا

ويوجه مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة عمده العرسى
وسنارمى لأدى سباسة مجلة الأدب
المقارن *Revue de Littérature Comparée* التي أسسها جاليل جارى
كاريه والتي يحتل رئاسة تحريرها فوازين تلميذه . ويعلن ضعف هذا
المدخل في أنه يفعل النظرة الكلية لانهية في التماثل فيمثل في
إدراك أهمية الروابط التي لاكتشف من خلال دراسة مستفيضة
للوائلق . ومن المحتمل أن يؤدي هذا المدخل إلى مغالاة في تقييم
مزاكم من التفاصيل ، ينجى نخته مواجهة قد تتطوى على دلالة
مهمة . كما حدث مثلا في كتاب بروس ويرى هارميسل بروسست
وهيرى جيمس (باريس ١٩٦٨) .

ومع ذلك فلا يجب أن نذهب إلى النقيض الآخر ، ونطرح جابا
دراسة الاندفاع لأدى وتأثير بوصفها مصيعة للوقت . وإذا استطعنا
أن نثبت أن كتابا يدين لكتاب آخر فإن ذلك يكشف لنا القليل من
الدائن والكثير عن المدين ، وقد يكشف لنا شيئا عن العملية
الإبداعية . ومن التصسف أن مصر على أنه لو كان الخلق والمرسل
يكتبان بنفس اللغة فإن ذلك لا يهم أحدا سوى الناقد القومى
محسب . أو أن دين مخرج سيمالى مثل برجهاد لسترنبرج ، أو أن
دين مارلو يفسون التشكيلية الأوروبية والأسبوية غير الكلاسيكية أمر
يسجور نطاق الأدب المقارن . ولو لم يجد كاتب ما الخاف الذى يحتاج
إليه في تناول بده فقد يفت عليه في مكان آخر ، وقد يكون هذا
المكان لغة أجنبية (مثل ت . س . إليوت) لو فنا آخر كما هو حال
بوديرمع هاجر . ولا يرغب عالم الأدب المقارن في أن يجادل حول
تصميمات أكاديمية ؛ ولكنه يرغب في تتبع سلسلة يلباقه ورو . ولو
أن نمتد حول مكانة بيكيت في التراث الأوروبي أدى به إلى الاعتقاد
أنه تأثر بمواطنه سوبت فلماذا يمتنع للتطهر على استخدام الألفاظ
بأن ذلك ستمى إلى الأدب الإنجليزي لا الأدب المقارن ؟ .

ولكن هذا كله لا يجب عن سؤالنا . ماذا معنى ، محديدا ،
التأثير ؟ وما الأدلة التي يمكن أن تعتبر كافية لإثباته ؟ ومن ثم ما
الملاحظات التي تكشف عن وجود كتاب لـ س في مكتبة ي ، أو
تدعى أنها اكتشفت نصا مشوها لـ س مدعونا في كتاب ي ،
فتعترض على هذا الأساس أن س أثرى ي . والكاتب ليس كاللورق
«النشاف» ، يختص كل ما يقرأه في كل كتاب مرصوص على رفوف
مكتبته . وتطلب دراسة التأثيرات حساسة متنبهة ، مشها مثل أية
دراسة نقدية أخرى وإذا استطعنا أن نثبت أن هناك كثيرا من
العصب المشتركة بين عالم س وعالم ي ، وأن ي يتبنى بعض مواقف
س وشخصياته ، ويستشهد به بإعجاب ويحاكى أسلوبه ويعتق عن
كتبه في المومس ، فكل ذلك يبرر أن طرق موضوع التأثير . ولكن
الأمر لا يفتو شائفا من الناحية النقدية إلا عند هذه النقطة . ماذا
فعل ي بالأشياء التي استوعبها عن س ؟ لقد أثر داني في بيكيت
الذى قرأ ضمن الكتب المقررة في تريبس كوليج في دبلن : هذه
واقعة من وقائع التاريخ الأدبي وليست أكثر ولا أقل دلالة من أية
واقعة تاريخية أخرى ، ولكن التأمل في الطريقة التي احتوت بها رمزية
بيكيت صور داني ومواقفه ومقولاتها قد يمتد إلى نوع من التقدير
الأدبي القيم . لماذا لم يحقق راسم نجاحا في إنجلترا ؟ هذا سؤال قد
يعم مؤرخ الحضارة أو عالم النفس الاجتماعي أكثر من الناقد
الأدبي ، إذ أنه من غير المحتمل أن تلقى الإجابة الضوء على
ترجيديت راسم نقفا . ولكن ما السبب الذى جعل بيكيت يركز
في أبحاثه حول بروسست على بعض الجوانب ويتجاهل الجوانب الأخرى
كان من شأنها أن تلت انتباه ناقد أكثر حرفة مثل آدموند ويلسون .
يقطعوننا لابد أن يحاول عالم الأدب المقارن أن يجيب عنه ، لأنه
سؤال يتعلق بقضية أدبية محورية ، وهي قضية تحول الأشكال
والموضوعات (النتيات)

وخلاصة الأمر أن عالم الأدب المقارن ، إذا أراد أن يصت إليه
رملاؤه النقاد ، يجب عليه أن يركز على المسائل التي تثير اهتمامهم .
فلا يمكن أن تبرز الدقة العلمية التي تروى مسار شهرة كاتب في بلد
آخر سوى «مرير» وإو ، لأن هذا الأمر لا يعنى الناقد الأدبي ،
وقد يكون أقل أهمية مما يسم به الزملاء الذى يعملون في مجال التاريخ
الحضارى . وقد أفسد الأمر على الدراسات المقارنة الفرنسية -
بالرغم من أهميتها - المفهوم الخطأ الذى يرى أن المرسل هو العصر
المقام في معاداة التأثير . والواقع أن الأهمية تكمن أساسا في القدرة
التخييلية ... لا في الزاد الذى تتقنى منه ^(١١) (ليون أدبل) .
ولكن التركيز على القدرة التخيلية يؤدي إلى مشارف التحليل
العصى . ذلك الذى تنظر مدرسة الأدب المقارن الفرنسية إلى
استنتاجاته التي لا يمكن إثباتها بوصفها نوعا من المهرطقة وإذا كنت
قد حصلت الأمر مع المدرسة الفرنسية نوعا فذلك لأنها فرع صلب ،
يمثل بشكل جيد في الدراسات المقارنة ، كما أنها تتحمل جزءا من
المسئولية عن السمعة السيئة التي ارتبطت بالموضوع عند بعض النقاد
مثل ريبه وبلك . والواقع ، يعتبر الكثيرون أن مدرسة الدراسات
المقارنة الفرنسية هي الدراسات المقارنة ، و أن حدودها هي حدود
لعلم معناه الحق . وأنا حريص كل الحرص على أن أعبر هذا

الانطباع . وإذا كانت للدراسات المقارنة حدود (وهذا سؤال
مأثور له هنا بعد) فليست هذه الحدود - بالقطع - حدود اتجاه
علمي متصل .

ولا ينفرد الفرنسيون بهذا المدخل : فهناك طراز أنجلو ساكسوني
يتميز بنجاحه نحو الصياغة الأدبية الفنية ولا أعني بذلك دراسة مثل
دراسة ريبير هيسنل بموان التراث ذو الأبعاد الأربعة : ملاحظات
حول الأدبي الفرنسي والإنجليزي مع بعض الفواش الأثنولوجية
والتاريخية (١٩٦١) ، فهذا المؤلف لا يتجاوز مستوى الكتابة
الصحيحة الطريفة التي تستخدم في صياغة مقالات المجلات . أما كتاب
إيبس ستاركي « من جوتيه إلى إليوت » فإنه أكثر علمية في منطلعه .
ولكن ينشئ الموان الفرعي « تأثير فرنسا على الأدب الإنجليزي من
١٨٥١ - ١٩٣٩ » بهدف موسوعي لا أمل في إتمامه ، في مساحة
لا تزيد على مائتي صفحة ، حتى وإن قلناه من حيث المبدأ . وقد
علق فراث كير . « كتاب الآس ستاركي قاتلا : « لأنها لم تكن
منحسنة له » ولكن لست وأتقا من أنه على حق في فالطريق إلى
جمع في مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة مرصوف بأخلص
لنوايا ، ولكن الخلق - كما تقدم - غير واضحة ، والأدوات من
المعاجة بحث تقع في السطحية . وليست النتيجة - في هذه
الحالة - أدنا مقارنة بالمعنى الجاد للكلمة ، بل إنها أقرب إلى المراهنة
لا تخلو من الإثارة ، في الطرقات الرئيسية والفرعية للعلاقات الثقافية
لأ : ر - فرنسية ، في صحبة عميدة الدراسات [الفرنسية الراقية]
ويمكن اعتبار مناقشة الآس ستاركي لرواية جورج مور « زوجة مثل
صامت عطا ميرا لهذا النوع من الأبحاث ، إن لم تكن هذه الدراسة
كيف أن مور يدين بالكثير لقلوب ورولا على وجه الخصوص ، ولكنها
لا تلاحظ أن أسلوبه ومنهجه ليسا سوى محاكاة من النوع المردى ،
تميز بالعتامة والاحتشام الزائف . ولا يطلب من فادس الأدب
ثمة أن يحصر اهتمامه في كتاب من الدرجة الأولى ، ولكن عليه
أن تناول التلامذة الأقل موهبة بالبحث أن لا يقتصر على البرهان
بوجود صلة تاريخية ، ويترك جانباً الاعتبارات الخاصة بالأسباب التي
أدت إلى أن يصبح الأسلوب منكسفاً . لو أن تتحول الرؤية إلى
نصع . وهذا هو الأمر الذي يحاول أن يظهره جراهام بوشما
بلاخط في كتابه آخر الرومانسيين (١٩٤٩) « أن ينس هو الوحيد
بين الكتاب الإنجليز الذي بدأ في إدراك الصعاب التي يتفهمها مفهوم
مالارميه من الشعر اختاص . وكان على ينس به أن يشق طريقه
عبر تطورات شاقة طويلة ، قبل أن يستوعب كل الدقائق التي بطلوى
عليها مفهوم شعر يصنع من كل شائنة . ويمكن اعتبار الأدلة التي
يقدمها هيو هي وجود تبار يتدفق من مالارميه إلى ينس مارا
بسيمونز ، نموذجاً لتحليل المقارن : هي تلك الحالة كانت الصلة
حقيقية ومثمرة ، وكان دور الوسيط ملموساً (فقد كان سيمونز خبيراً
في الأدب الفرنسي ، فيما لم يفقه ينس شيئاً في علم اللغة) .

ويمارس كتاب مثل هيو وكيرمود (وهو الذي يتحدث في كتابه
الغار والمجلدات [١٩٦٣] عن عقله المفلود ذي المعدات المشتمة)
المقارنة اليسيرة أثناء المسار العادي للبحث اليومي عن « الحكم
الصادق » ولهذا السبب تمارس المقارنة بطريقة أفضل في الكتاب .

أما كتاب د . و ب لويس المفديس اليكارسك فهجه لتقارن أكثر
مباشرة ووضوحاً ، إذ يختار لويس جيلا معيا من الروائيين ، يتنسى
إلى أربع ثقافات مختلفة ، ويبحث الاختلاف والاختلاف للملازمين
لهذا الحيل . ويدعى لويس أن موراي وكامو وسيلونه وفوكر وجرين
ومالرو يتزعمون إلى الاتصال « عبر أربع دول » وعبر انشق الشرق
والشق الغربي من الكرة الأرضية ، داخل نفس عالم الخطاب
الأدبي . إن هذه هو التعرف على جيل (ولقد أعل من شأن هذه
الرحلة في الدراسات المقارنة صرى بير في كتابه الأجيال الأدبية
١٩٤٨) من خلال استكشاف العالم الخيالي الذي خلقه هذا جيل
وبشكل بروس وجويس وتوماس مان - في رأي لويس - جيلا
« حيا » . فيما يتنسى للكتاب السنة إلى اتجاه أكثر إنسانية يشعه
اكتشاف معنى للحياة . وتنشأ الصعوبة في مفهوم الخيل من أن
المفهوم يبالغ في تقدير تاريخ البلاد (هل بشر رامبو لدى ولد
١٨٥٤ بالآلة في هذا العصر) وعصمه إلى تصنيف جامد قل بير .
سوى أنه مجرد ذريعة لضم مجموعة من الدراسات تحت عنوان
واحد . ويمكن أن نلاحظ - في حالة لويس - تقطعي ضعف عن
وجه الخصوص . أما الأولى فهي أن نقده ليس من البرع القاصح ، بل
جد بعيد . إذ تلتخص أكثر صفات موراي ميرا في « الحب » الحرب »
وثابتها الانقياس الحاشي والناويز عبر الدققة في بر صرع الثقة في
معرفة لويس بالأدب الغربي . أما عن الإنجائيات فإنه يقترح بعض
التعاملات المستعانة من قيل احتفال تأثير مان على سيبون
ويضاف إلى ما سبق أن الفترات التي تجمع بين الجسيات المختلفة
في الأدب لها أهمية قصوى ولا بد أن ينظر إلى البوهيمية والظبية على
أنها ظاهرتان عالميتان بكل وضوح . إن الموقف أوسع
وأوسع انتشاراً من الأساليب ، والانتشار السريع لمصرح البحث
بعض ذلك . ولقد كانت الدادية ، بصفة مبررة ، ثورة واسعة
الانتشار ، انصهرت بعد ذلك في ثورة أسلوبية أضيق نطاقاً من
الناحية القومية ، وهي المربالية الفرنسية . ومن الواضح أن التقاء
الفضول للشاشة أضيق دلالة وأقل وقفاً من التطابق العشري
لتواريخ الميلاد . هل يشكل الروائيون احدى الفرنسيون جيلا ؟ لقد
ولد بكيث ١٩٠٦ وسيمون ١٩١٣ - السنة نفسها التي ولد لها
كلمو - ولم يولد بروتور إلا في ١٩٢٦ . فإذا كنا نعي « بالجيل » الحركة
الأدبية ، فلا بد من توصيخ ذلك .

وعلياً أن نطلق مناهج في البحث والمقارنة أكثر صرامة . ولكن
هذا النوع من البحث يتزع إلى الاندماج في شكل مهم من أشكال
الاجتماع الأدبي على وجه الخصوص . وقد يشذ هذا الفرع المعرفي
لحفيد تنوعاً ما ، أشكالاً شتى ، ومن أشكائه الأساسية ما يبيى مشاكل
الانتشار الأدبي والقراء ، ويعتمد على تحليل الأنظمة وتغييرات عوثر
التسويق . ويحصل معهد من معاهد جامعة بورديو ، يديره ريرث
إسكاريت (الذي انتقل إلى مجال علم الاجتماع الأدبي من الدراسات
الإنجليزية عن طريق الأدب المقارن) على إنجاز بعض الدراسات
المضعة في هذا الحقل ، وقد توصل إلى معلومات ملموسة بالعمل

لقد فت - إلى الآن - بفحص حاسب للدين ، من دهر حسابات عالم الأدب المقارن ، ولم أعمل ذلك بهدف مساحته ، ولكن لأصح طريق التوصل إلى مبرية أكثر إيجاز . ولم يؤكد الأدب المقارن - بعد - مكانته بمجده ، تخور رصده ، جميع . يستطيع أن يصرف حرية أكثر ويطلع اسم هدى ليعين بين الأحيان المعترف بهم في هذا المجال . وهو جدير بهذه المكانة فقد ساعدت تصريحاته النظرية ، فضلاً عن ممارساته العملية ، على أن تجعل من هذا العلم علماً محترماً . وتتميز الممارسات العملية الإنجليزية النظرية بما أسهم به في سلسلة دراسات جامعة هارفرد في الأدب المقارن ومجد في كتابه *مبانيات النقد* (١٩٦٦) بعض الدراسات التي تدور حول التعريف ، مثل «ما الواقعية» ، ودراسات تطبيقية مثل «دور كبحته وموتى ذلك» . وترفض المجموعة قبول الحدود المتسعة لتطابق الأدب المقارن فلا يتسع صدر ليعين هؤلاء الذين يستبعدون من الكتاب مقالا في مقابلة «براك وبروست» مثلا . ويوضح الأسباب المؤدية إلى موضعه في كتابه انعكاسات . وقد أضاف إليه - لتأكيد موقفه - عنوانا فرعيا «مقالات في الأدب المقارن» ويقول

«نزع صبح الأدب المقارن إلى تركيز اهتمامه على العلاقات المتداخلة - الظلال ، والحركات ، والقوى الفكرية التي تجد نهايتها المنطقية في النسبة المبردة (١٩٦٦ -)» - أكثر من تركيز اهتمامه على تأمل المرواح الفردية» (١٩٦٦)

ويضيف ليعين أن السبب في ذلك هو أن «التوير المخلص» الذي يميز منظور عالم الأدب المقارن «يخرج من الطريقة التي ينظر بها إلى كل الآداب بوصفها عملية عصرية واحدة ، وكلا متواترا ومترابعا... وهناك عبرات للأمل في أن الأدب المقارن يمكن أن يلقى الضوء على الجوانب الحالية والشكبة لحرفة الأدب واسمها وسماها ، ولاشك في هذا صرح به «الشكل الواحد» الذي يستطيع أن يثبت نفوذ المدخل المقارن - كشكل من أشكال النقد الأدبي - هو المحاولة المسعة لكشف جوهر من الكنه ولابد من يتضح من التحليل النهائي أن الشكل العنصري للأدب نفسه - قد ما تدركه من خلال عملياته «ديناميكية» وشكليات - خاصة بها - هو انحصار من أي كانت فرد ، وتؤكد حسب في ذلك - أي موضوع أدبي يدرس بوجوده في شبكة من العلاقات ويتبع التدخل الذي يسعى إلى كشف الوسائل التي بها حيز يتحدد نفسه . وفي بقية الضوء على حركات سماها وسماها ، يعقب هذا التدخل على بعض توجيهات مستسوية : فالتدخل المقارن أداة وليس فرع من النقد الأدبي . كما أنه ليس «أداة» على حدة ، مع أكسفورد للأدب الإنجليزي الذي لا ينادي دليل يمكنه لأجل حيادته

ولاشك الدراسات التطبيقية التي قام بها ليعين التوجهات التي آثارها تصريحاته النظرية التي تمثل النموذج المثالي لعلم الأدب المقارن

حول الرواية والجمهور القاري . ولكن لستكارييت نفسه على رأس المعترفين بأن هذا النشاط هو - في أفضل صوره - مجرد علم مساعد لدراسات الأدبية . ويمارس لوسيان جولدمان وروالان يارت مدخلا «نظرية» لإد يرى رولان يارت أن الوحدة في الأدب الكلاسيكي قد حل محلها جماع من أشكال الكتابة الحديثة ، وأن هذا الانقسام يشاكل أزمة التاريخ نفسه . ذلك أن اللغة أساسية في الأدب ، كما أن لغة الأدب تعكس العصر : «ومن الواضح أن الكتابة الكلاسيكية كانت كتابة طبقة» ، كما يقول يارت بإيجاز في كتابه «حدا العصر للكتابة (١٩٦٥)» ، جولدمان الذي يركز على رويته بشكل حصص يرى علاقة حديه نشا بين روية واضعه حتى يكتب من أحلي ، فالروية رد فعل ديناميكي لوضع متأخر . بعدل معين - دون أن يصبح مجرد مشور يعبر عن العصر - (كما أضحى روسكي في «رواية مازو الماخول Les Conquérants» وهكذا تميز التوتر روايات مازو عميرا حقيقيا . ويتصاغر الشد والطلب بين المتغيرات على نحو متوازن . في أفضل أعماله ويستصبح جولدمان بذلك وباشئة أخرى أن يصل إلى مدا . ويلقى الضوء على هذه الأبعاد الأدبية

والاستطيع أن يقول نفس الأمر - على أية حال - عن التدخل الاجتماعي الذي يستخدم مناهج مقارنة أهم ، كما يلاحظ في كتابه «بوربون الأدب وصورة الإنسان (١٩٥٧)» ويمثل تطبيق مقاييس الاجتماعية - السياسية على الأدب التحليل قلة المنهج المتخصصين ولا يكون في ذلك مأخذ فقد كان تأثير المفاهيم المتأخرية رينروجيا السياسية على الأدب ملموساً ، إلى كبرجة لا تصبح سوى مستصحب بإهمال آثاره

و تتبع نهج من جهايس ليس لينته . أو نقصى الام الذي يركه «ديت على إيهوت ، أو تأثير...» على دريو دي لاوشيل . أو لا يصح لدى تركه شخصية «جوست على مازو كل ذلك مسعى من مسعى الدرس الأدبي . ولكن أن نطلق نصيحت مثل «مبي» (و «بيري» على ظهور ذببة تتجاوزها لمحي مختلف تماما . قد يكون مبرر البحث وحيا في نفسه وهو صوبه . ولكن التاريخ الأدبي قد أثبت أن الطرائق المعاصرة في الحكم على الأعمال الفنية قد تعدو غير ملائمة مع مر زمان . ولذلك محالف ضد الفروع الساع عشر . فلا نجد في الانتقاد استيعاب للفائض والردائل الشائنة ، مقولة مسرعة «نفسه أصح» موبين . بوصفه كاتب مسرح كوميدى «تحدث فإن «قد حدث د ذهب إلى أن يسس مثل حيرة مسرعة . «أن لا يمسح رأسه بيده محبة . يقحم هذا الانتقاد متغيره «ذبية» أكثر يجب . حيث يجب قلقي . متعمق إلى ما حد و «أن سميه «بذعه وثقة» حظه «الموضوع» relevances لا قد أوفقت هذه البذعه سائر في صبح جعله بعد أن هويع غير ذي مال . لأن وجود عمله للكروية comparative كانت وجهة برحوارية إن جها المقارن تهاجرة مثل «سوخ من نقد . حل طاق مصادر ، يؤدى به إلى الارلاق في «ساربن احصارى الزائف

أورباخ « من أي شيء يشبه تاريخ الواقعة الأوروبية » إلى الاسترشاد بعدد ضئيل من الملاحظات ، كان يجتريها على سلسلة من النصوص . وإذا ما أدركت الملاحظات إدراكا صحيحا فلا بد من ظهورها في أي نص واقعي يُختار لاختبارها عشوائيا ، أو - بعبارة أخرى - إذا صح القانون العام يصبح تحققه - بالتالي - في كل حالة فردية : ويصبح التطلع إلى نظرية للأدب في هذا القول كل الوصوح

ولا يشترك عدد كبير من النقاد في هذا التطلع . وورثروب فرأي بمثابة الامتناء لهذه القاعدة . وقد لا يُعدُّ فرأي نفسه عالما من علماء الأدب المقارن ، لكن كتابه تشرريح النقد يمثل أفضل أنواع النقد المقارن ، إذ تمتد أمثلته عبر اتساع شاسع ، يضيء على الأشياء المعروفة بعدا جديدا ، كما يظهر من الملاحظة التالية .

« إن الرحلة الخيالية هي الشكل الوحيد بين القصص التخيلية التي لا تستهلك . وقد استخدم هذا القصص في شكل قصة ذات مغزى أعملى في القصيدة الموسوعية ، التي تعبر التحقق النهائي لهذا النوع ، وهي كوميديا فانتي » .^(١٦)

(ولكن لا عربة في أن يكون مولوى لهيكيت مثلا آخر هذا النوع) . ومما كان تصورنا لمههوم النظرية فإن كتاب فرأي « نظرية للأدب » ، في حين أن كتاب ويلك وواريين ليس كذلك (« مدخل إلى نظرية النقد الأدبي وعمارته » قد يكون عنوانا أكثر ملاءمة للكتاب كما يترجم الكاتبان ضمتا في مقدمتها) . وقد حاول واريين س . بوث^(١٧) - في نطاق أضيق - أن يرسم « على خطابة الرواية » معتمدا على مجموعة من الأمثلة متنوعة إلى حد يشبه الإعجاب ، ومما له دلالة أن الكتاب كان - في الأصل - عملا من أعمال البحث المقارن التقليدي : رسالة ذكرواه حول تريسترام شاندي ومن سفيها في أسلوب « الراوي الواعي » في القصص . وكذلك يمكن القول إن الأدب المقارن إذا ما مارسه شخص ذو قدرات كبيرة يصبح أداة تنصلي إلى الأدب العام

ومن الغلط التي آثارها وورثروب فرأي أن التمهيدات النقدية تسير في ركاب حركات التجديد الإبداعية مثل الزمنية . وحير « يمثل ذلك كتاب قلعة اكسل لإدموند ويلسن^(١٨) ، وهو عبارة عن دراسة كلاسيكية لزالزالي أدبي عالمي مارلنا شعر بآثاره إلى اليوم ويمكن أن نذكر دراسة أخرى تنتمي إلى حفل الأدب المقارن ، دون أن يكون المؤلف قصد ذلك بالضرورة ، وهي العدايب الرومانسية لماريو بيسنار^(١٩) الذي « يتبع التقاليد الأدبية للقصة الخفية والاستمتاع المبهشمير بالرحب والإعجاب الشاذ بالجرية » (إدموند ويلسون) . وانتقل برازمن كرسى الدراسات الإيطالية في مانسستر إلى كرسى الأدب الإنجليزي في روما ، وتكاد تكون مراجعته محصورة في المصادر الإنجليزية والعربية والإيطالية . ومما يكن من أمر كتابه يمثل نوع الدراسات المقارنة الواضح إلى الاندماج في تاريخ الأفكار ومن الأمثلة المهمة لهذا النوع كتاب بول هارار العقل الأوروبي The European Mind^(٢٠) . وهذا الاتجاه أكثر شعبية في الدراسات المقارنة الأوروبية منه في الدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية كما يتوقع المرء ، فالدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية تشر

وتسم طريفته الخاصة بالهدين والتحضر ، وإن لم يخل الأمر من المراتق ، خصوصا مرقق المواد ، ربما يقع اللوم على الحاجة إلى التسلية في المحاضرة أو في المقال أحيانا . يضاف إلى ذلك بعض الكتب - للمفاتيح التي يتكرر ظهورها . وقد لا يكون هذا حيا في ذاته ، ولكنه يجعل للزم يشك في أن يقين له ثرائه الخاصة كأي فرد آخر . إنه معرم بالدين جامعا بعد جويس ، وكان دوقه بأقل في سنة ١٩٤٠ . وهذا لا يمنعنا من الإعجاب بلمحات تكس في لب الأدب المقارن مثل الفتة التالية :

« كان الآخرون يستعملون مصم [الفرسين] للبادي وظواهر الرق في حين كانت الفصول الأكثر صلابة لمحاول أن تهرب من جمود التقاليد الخاصة بهم »

وكان يقين يتبع - مثله مثل ليميس (ولن نجد سويست فدا في ذكالة إذا فكرنا في بليث) - مجموعة خاصة في تلمس مواضع التناقص لديهم .

وهو يظهر في أفضل صوره في دراسة مستفيضة ، مثل بوابات هورن^(٢١) . وينحاشي هذا الكتاب التعصب عن طريق إرساء أساس صلب في أدب واحد . ويمثل هذا الكتاب أفضل نصيح للرواية الواقعية الفرنسية ذلك لأن الفصول التي تتناول الكتاب الأفراد تحيط بها فصول تبرز الدلالة العامة هؤلاء الكتاب ولم يكن بوسع أحد سوى باحث في الأدب المقارن أن يكتب مثلها . والنظرية التي يتبناها ليفين - ويطبقها على كتبه الخمس - هي أن الأدب نفسه مؤسسة ، وأن الرواية الواقعية هي « مظهر من مظاهر المجتمع البرجوازي » ، ونقد له وإيجاز من إيجازاته ، ويحد من معاداة العظيمة في أن ، ونرى مع يقين - كما نرى مع جولدمان - أن أشكال الفن ذات صلة ما يسوع التغيير الاجتماعي ، مما يجعل العالم « قرية كلية » ، من خلال إنتاج تشابهات بين مجتمع وآخر . فقد وضعت الرواية الواقعية - التي كانت تتمتع بالحرية والانعصام النسبي عن المجتمع - مرآة أمام مجتمع الطبقة الوسطى . ومما أن الصورة لم تكن مشرفة فإنها أصبحت أداة فرضت عليه التغيير . إن المجتمعات الشمولية لا تتقبل سوى المناهقين لا انتقاد ، ومن المفارقة أن هؤلاء النقاد هم الذين بشرلونها .

ويترع الأدب المقارن في أفضل أشكاله - مثل النماذج التي سبق ذكرها - إلى أن يلدوب في الأدب العام . وينطبق ذلك على كلاسيكيات هذا العلم ، من مثل كتاب أورباخ^(٢٢) « الحكاية Mimesis على وجه الدقة . ويلعب أورباخ - على أساس تحليل دقيق لعدد ضئيل من النصوص - إلى أن محاكاة الواقع اليومي في الأدب العربي صيغت في أسلوب كوميدي ، بينما ظل الأسلوب « رفيع حكرًا على الأفكار والأحاسيس . ويقول إن إيجاز بلزك وستندال يمكن في إدخال « الجداد » في الوجودية وه المساوي « في الواقعية . ومما له دلالة أن أورباخ - مثله مثل شيترو - تحول من فقه اللغة الرومانسي إلى الدراسات الأدبية ، مما مكّنها من نجيب مفصل لتاريخ الأدبي الذي تبناه الرواد الفرنسيون . وقد أدى هروب

الكتاب منها حديثاً من مناهج الأدب المقارن يعرف باسم Stoffgeschichte (تاريخ المادة الأدبية)

ويتبع هذا الكتاب تحولات يولييس من هوميروس إلى جويس ويولييس - طبقاً لستاهورد - شخصية قابلة للتكيف : من بعض الأحياء «يدو الأمر كأن البطل يفرض شخصيته على المؤلف» ودون بعض الأحياء يشكل المؤلف المخطوط العريضة التقليدية للبطل إلى أن يصح شيئا به. ولا يدعى ستاهورد أنه قادر على تحديد كيف ولماذا تسبب شخصية في توليد «طاقة يتبادل نشاطها» ويتقدمها المؤلف والبطل، ولكنه يعتقد أن نظرية بويج في الأمد العليا قد تقدم تفسيراً لهذه الظاهرة، ولو تابع هذه النقطة ربما توصل إلى شيء شائق.

وبلغت جون هولوى الأنظار في كتابه توسيع الآفاق في الشعر

الإنجليزي (1966) Widening Horizons in English Verse إلى الاتصال الذي غالباً ما يكون مشعراً بين تأثير العريب اللغوي والمحل، في الخلق الشعري، فقد تعرض الشعر الإنجليزي لقوى متعددة، في لحظات مختلفة من تاريخه. ومن هذه القوى الكلتية والسكسونية والاسكندنافية والإسلامية والمندية والمصرية وحضارات الشرق الأقصى. واهتمام هولوى اهتمام عالم الأدب المقارن بالأزمة كلها، وهو اهتمام يحاول أن يفهم الطبيعة العامة للثقافة الأدبية والإبداع العنق واستمرارها على فترات ممتدة من الزمان.

ويشير ليون ايبل Leon Edel نقطة بسيطة ولكنها محورية في كتابه الرواية السفسية الحديثة (1964)، وهي أن روايات القرن التاسع عشر كانت

تكتشف العالم الخارجي، أما الرواية الحديثة فقد ركزت على العالم الداخلي للوعي. ويبدو موضوع كتاب سوريس بيبه Maurice Beebe - الأبراج العاجية والبنائج للقصيدة Ivory Towers and Sacred Fountains حول نمط من أنماط الرواية هو نمط صورة الفنان الذاتية ويبي بيبه نصوه على المزاج العنق والعمليات الإبداعية والعلاقة بين الفنان والمجتمع. وذلك من خلال تأمل الفنان لأنفسهم. ويجمع بيبه في معالجة المقولة الأولى والأخيرة - ويلهب إلى أن الفنان يشبه النفس البدوي الذي يأخذ دوره مأخذ الحد، ويجعل بعد حين من أجل ذلك

ولكن بيبه - مثله مثل أي شخص آخر - لا يستطيع أن يفسر ما الذي يجعل من الفنان فناناً. ومع ذلك فإنه يحقق - شأنه في ذلك شأن المؤلفين الآخرين الذين ذكرهم - هدف الأدب المقارن الذي حدده هاري ليفي في كتابه انعكاسات والذي يحذر ذكره بالرهف من انتقاله. وهو أن هدف الأدب المقارن يكمن في أن يقاوم امره إقليسيه النظرية. وأن يصل إلى نظرة أكثر موضوعية لما يعرفه. من خلال مقارنات ذات دلائل، مما يستطيع أن يعرفه.

4 يستطيع عالم الأدب المقارن أن يجابه الاعتراضات التي تنهيه بأنه يمارس كثيراً من الأحكام لا يتقن أيًا منها، بالقول إنه يهتم بالبيات الثابتة. وقد يستطيع الأدب المقارن - وهو أكثر المناهج

تنوع من التعمد تجاه تناول التركيز الأيديولوجي الذي قد يعالج الأعمال التحليلية بطريقة نفسها التي تعالج بها الصحف والنشرات، ويجمع ملا تعبير بين الكتاب البارزين والكتاب الثانويين بوصفهم - جميعاً - تجليات لروح العصر. غير أن مثل هذه الأبحاث في تاريخ الأفكار إذا ما قام بها علماء يتمتعون بحساسية خاصة، مثل براز أو هارار، قد تضيئ الحركات الأدبية من الداخل، أو تكتشف من أجيال الكتاب من خلال كشف الأفكار التي توحيها، وإن كان الكتاب غير واعٍ بها. ونحن ندين إلى ماريو براز بإدراك أن السادو - ماروكية (التلند بالتعذيب والتعذب) هي التي تشكل كثيراً من كتابات القرن التاسع عشر. ومن للنطق - بعد تأكيد هذه الحقيقة - أن نصيب أن مثل هذه التحريات مفيدة، ومنها تقدم - في بعض الأحيان - حوماً ذات قيمة كبيرة للدراسات الأدبية، أكثر مما تكون قد تقوم بذاته

ومع ذلك هناك مجال واحد يتداخل فيه الأدب المقارن مع تاريخ الأفكار بشكل واضح، وهذا المجال هو فحص التشكيلات الكبرى مثل الكوميدي أو التراجيدي. ولم يحظ الكوميدي بنفس الاهتمام الذي حظى به التراجيدي. وحتى إذا حدث فإن الأمر يعالج على أنه جزء من الجدبة التراجيدية (في كتب مثل كتاب ج. ل. سناين الكوميديا القديمة - (1962) The Dark Comedy و J. L. Styron's أو كتاب وولتر كير التراجيديا والكوميديا - (1967) Tragedy & Comedy و Walter Kerr وترع دراسات التشكيل التراجيدي إلى النظر إليه على أنه عنصر من عناصر نوعي أكثر منه مجرد نوع أدبي، كما يحدث في كتاب موراي كنيجر الرؤية التراجيدية (1966) Murray Krieger, The Tragic Vision أو ريمون وليرز التراجيديا الحديثة (1966) Modern Tragedy ويحتل رأس القائمة كتاب جورج شنيور موت التراجيديا الذي ينتهي إلى «أن الاحتمال ضئيل جداً في أن يكون أمام المسرح التراجيدي أي مستقبل أو حياة جديدة». ويحاول بأن كوت Jan Kott في كتابه للثير شكبير معاصرنا (1964) - كما يدل العنوان - أن يربط بين الكاتب المسرحي العظيم وعصر الحركات والحكام الدكتاتوريين بين الملوك لير وهماية اللعبة ونستلهم كل هذه الدراسات مناهج الأدب المقارن بدرجات متفاوتة متباينة مدهم تتجاوزها، وتنسج إلى مجال للتصكير السياسي والاجتماعي أو الفلسفة الوجودية، أكثر مما تنسج إلى نقد الأدبي الصرف

وأحب أن أهي هذا للنسج المختصر بالنظر إلى بعض الأمثلة المعاصرة للأدب المقارن «الخالص». وليست هذه الأمثلة - بالضرورة - أفضل ما في الحقل، ولكنها تمثل تمثيلاً دقيقاً. ويمكن أن نذكر عن سبيل المثال كتاب و. ب. ستانفورد قيمة يولييس (1954) W. B. Stanford The Ulysses Theme (1954). ويستخدم هذا

إلى الآن من حيث الانتشار والديمقراطية وعدم التحديد ، وربما لبدائية في مجال الدراسات الأدبية - أن يقد علم اللغة البنائي ، وأن يستشف سيئات شككته ، تنشد في الشئ عن الأنواع الأدبية القديمة ، بالطريقة نفسها التي تجعل البحر التحويل غير قادر على استيعاب التصحيحات للآلية . وقد تظهر التراجيديا في شكل لولب ذي حركة دحلية ، بينما تظهر الكوميديا في شكل خط مشوج مضمر . وربما تقوم قدرة الإنسان على تصير الخبرات بطريقة ما على أساس بنائي ، وقد تنحصر ردود فعله التخيلية في عدد متناه من التشكيلات الأساسية . وقد يستطيع أن يعزل قيمة جارية متناهية - من جاليات التراجيديا مثلا - وأن يصنف بعض الروايات والمسرحيات والقصائد على أساس هذا المفهوم الجمالي ، معجربين بذلك مقولة الأنواع التي كشفت منذ زمن بعيد عن عدم صلاحيتها . ولا شك أننا نجد في روايات مواقف ممتعة تتكرر باستمرار ، مثل الصلحاق الثانة من جارجنتوا في باريس إلى جليليم في ليليبوت ، أو شخصية « المرأة السخنة » التي توقع بالشباب الغرقى روايات القرن التاسع عشر . ولا شك أن هناك بعض التفسيرات الاحتجاجية لمثل هذه الظواهر . مثل ترويد موصوع الصدفة الناجمة عن الزنا adultery trauma ولكن كثيرا ما نقابل بعض المواقف في الروايات في القرن التاسع عشر . وقد تكون شديدة السذاجة - نعرفها من خلال لقاء سابق في مكان آخر (ينبر الجمهور من على العطل في كل من **بنسناجسرويل Pantagruel** **والأحمر والأصفر Scarlet and Black**) . ونرى استعجالتنا الخالية - في جانبها - من إشباع توقع شبه واع ، وسبع - في جانبها الآخر - من معاجلة الجدة الممتعة . وهذا ما يعي - فيما اعتقد - إيمانيل عندما يقول إن الأدب المقارن يؤدي إلى تطبيقا مقارنة ، أي إلى إصباح الجوهر البنائي لأى عمل أدبي . إن الأدب ينطوي على أنساق أساسية (وهناك كثير من شتات الأدلة تشير إلى هذا الاستنتاج) وبسبب أن يكون الكشف عن هذه الأنساق مطمح عالم الأدب

مبارك

مقدمة هذه هي ، ماد يستطيع لأدب هذا أن يعمل ؟
... يسرني أن أذكر في حقيقته " واحولوا الاحد من السؤال
أولاً دون أن أدرك هذا يستطيع أن يأمل في إنشاء الصورة على
بعض أسس المتعمقة بالأدب ، من خلال الدراسة الواضحة
وهادئة ماد من مفره . به يتضح - مثلا - أن بدس
المجربات تتغير متده . حل ... وبه الأمريكية في الرونة
الفرنسية في صور ... أو انقواها اعلمه مل

... **die was** ... **Reuben Brown** ...
للحجب (وبسبب ذلك ... دراسة التاني . ولكنه ليس
محصوا ... **Reuben Brown** ...
درجته ... **Reuben Brown** ...
صفتي ... **Reuben Brown** ...
... **Reuben Brown** ...
... **Reuben Brown** ...

ديمقراطية للتفوق بحبات المراولة ، مثال آخر هذه الظاهرة . وقد عقلت بذاكرتنا واحدة من ألحج للترجمات وهي نقل أوركوهارت لأهممال رابليه إلى الفلسفة الإنجليزية . أما اليوم فيعمل المترجم من شأن الأمانة ويضعها فوق كل اعتبار ، ويشد (إن كانت له عاية خاصة) بسط إمكانات اللغة المنقول إليها^(١٢) (وترجمات يوهنا لشكسبير ، أو لستمان لريلكه ، أو بكيث لأعماله العرسية أمثلة لتلك الظاهرة) . ولكن عالم الأدب المقارن يهتم بهاتهما خاصا بحيدة للناسي . فبمائل الترجمة على أنها «حالات اختبار قيمة أو ماضي مصر» . تمثل الطقوس والبراع بين عتشف القوى الدعوية والعرفية والإيديولوجية (**كليف سكوت Clive Scott**) . وتظل بعض الصلات عميقة . محنة داخل ترجمة ما ، وهي بكل تأكيد نوع من النقد للبداع . ومن خلال محصها يستطيع عالم الأدب المقارن أن يمارس أسلوبه الخاص في النقد النصي^(١٣) وسوف يلاحظ أن نقل ينس لقصيدة روسار «عندما تصبحين عجوزا...» وهي قصيدة رائعة في ذاتها ، يحوز نبرة الأصل بطريقة قاطعة إن روسار على ثقة من أن قصيدته ستحلل البدة ، ولكنه يرميها بسب حياتها للعالي ، وينس بسقط المعجزة . وعلى عكس ذلك يستغل بواند الصيغ الصيغة seek'st ليعيد ثابة المحار الغريب للأصل . أما عن ترجمة سكوت فترجيمالد لقصيدة ريمو «Voyelles» ، الحروف المتحركة ، فإنه يجعل الصورة «الطامية التي تركها رامبو غامضة - وهي طريقة رامبو النطية - واضحة مبتدلة

« O L'omga. rayon violet de ses yeux »

حرف «أوه» أو «ميجا» شعاع بنفسجي من عيها !

O equals

X-ray of her eyes, it equals sex

حرف «أوه» يساوي

أكس - شعاع عيها - يساوي الجنس

ويرجم رينارد ويلور عاق طرطوف سطره يلقيا إلى الخلف على

بروهروك Profrock

But I'm no angel nor was meant to be

ولكني لست ملاك ولم قدر لي أن أكون ذلك

وفي الحالة الأولى يأخذ شاعر عظيم قيمة من شعر عظيم آخر . ويعد صياغته بطريقة حافة . وفي الحالة الثانية يصحح شاعر بارع التعامل بالكلمات في إبحار حيلة فنية . أما الحالتان الثالثة والرابعة فصرط كلتاهما في استحضام التصورات النصيرية . وهما - مع آخر من التفاعل وهو تأثير من على في آخر - وقد أظهر ديمسكي^(١٤) **Parotsch** كيف يلعب رسام دورا حيويا في تحويل «البيرة الأخلاقية المسترة» في القول المأثور **et in Arcadia ago** «وكب ... أيضا في أكاديا» إلى «إحساس صريح بمرء» ، فسبب في إعادة تصويره من ثبات المحاصرة الأوروبية . وسطيع أن يلمس ظواهر مشابهة - فقد أشار جبرتش **Gombrecht** مثلا إلى وسائل

جودو Godot ، شريكه الذي اختفى طويلا ، والذي سيعده عودته من الإفلاس والعار . ومادونا لا تملك أي دليل على وجود تأثير في هذه الحالة فإن الانتقال من الصعيد التجاري إلى الصعيد الوجودي لابد أن يكون محط اهتمام وتركيز

تلك هي بعض الأشياء التي يستطيع الأدب المقارن أن يحرمها ولكن ما الأشياء التي لا أمل في إيجادها ؟ لا يستطيع أن يوقع تكشف التصور على نحو دقيق ، سوى بعملية مقارنة بين الترجمة والأصل . والبحث للمقارن لا بحاجة عرضي . إن الخصوصية والسكون الداخلي . حيث يبدو عمل أدبي حول نحو . قيد . ب . في تناول عالم الأدب للمقارن بوصفه عالما في الأدب .

(Frederic Will) هذا الفرع المعرف يتداخل تداخلا كبيرا مع تاريخ الأفكار . ويتم اهتماما بالتحركات والتبنيات وهي الأبعاد التي تتجاوز حدود العمل الأدبي . إنه لا يتجاهل فرد يفعل الأدبي . ولكنه ينظر إليه على أنه نتاج سياق ثقافي ، سياق قد يتسع ويضيق علمته . ولكنه - دائما - سياق حيالي أكثر منه سياق أيديولوجي أو اجتماعي . وبالرغم من أن المصباح شكوبي كان دليلا في إرساء أسس واسعة من الوثائق حول عصره لأدب غدار الوصيين أخطأوا عندما ارتفقوا - من خلال اعتقادهم في التسلسل الزمني والتران ومرار الزمن - إلى الأمل المستحيل في معرفة شحنة محتملة الحدوث . ولا يستطيع تجاهل التسلسل الزمني بالضعف . ولكن إذا ما أعطانا هذا التسلسل تعوتا بعض التقلبات الدالة في الرموز والمكان وبعض الاختلافات المهمة . ويمكن أن نقول - بصورة تقريبية - يجب أن يكون الاهتمام الرئيسي للأدب المقارن سيكروب (مترامنا) وليس دياكروبيا (متعاقبا) بشكلها وليس نرجس . ويجب أن يركز على المستقر والمتوتر . أي على مخزونات مشتركة ناتجة من مصادر مختلفة . وبخلاصة القول فإن الأدب المقارن هو فرع الدراسة الأدبية الذي يعنى بالبيئات الجوهرية الكامنة وراء المصادر الأدبية في كل زمان ومكان ، وهكذا فهو يعنى بكل ما هو عالمي في أي مدونة أدبية خاصة . ولذلك فليس هناك ما يحدد - نظريا - امتداد مجال البحث فيه . إذ تقع جميع الآداب في كل النعات وعلاقاتها بعضها ببعض وبعضها الآخر داخل جوارحه . به يشهد أن يكون بعدا من أبعاد النقد الأدبي . هدفه النهائي أن يلقى بوحا من النصوص على ما أسماه جودوتش وتلك الملوثات ذات الأشكال المتعددة والتعقيد المعمر التي صممتها الأهل القصة . ذلك لأنه حتى الأشكال والألوان لا تكتسب دلالتها إلا في سياقات ثقافية . إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الخواص بين العمل والسياق . محاولا اسير في طريق وسط بين الشكيلة المتصفة من جانب والتاريخية لجانب من جانب آخر . وقد قال ت . من إليوت « إن المقارنة والتحليل أدوات الناقد » . ولا يسمي أن تتجاهل المقارنة عندما تعطي التحليل حقه

استخدامها كل من دوميه Daumier ومسام الكارتون وسويت الكاتب الساحر ، ولاحظ كالفن إيفر Calvin Evans^(٢٥) أن روبرت جرييه يستعمل بعض تقنيات السبيل في سرد إحدى رواياته وأخيرا يستطيع الناقد أن يستعمل بعض المصطلحات المأخوذة عن فن آخر كمصطلح قديم ، مثل staffage أو zooming (قد يقال إن ظهير يستخدم أسلوب « الزوم » عند وصفه قصر تيترا في بداية قصته هيرودياس ، ولأنك أن الفنون المختلفة تؤثر بعضها في البعض بشكل مستمر مستمر . وقد استلهم ليزت Liszt ذاتي في تأليف موسيقاه ، وكان مالارميه وغاليري مفتوحين بالعلاقة الحميمة بين الرقص والشعر ، وتدين مسرحية بكيت « انتظار جودو » بالكثير للوريل وهاردي .

وبمثل التبادل المتشعب بين الأدب والأفكار محالا خامسا للبحث . ويتضح ذلك من مثال أو اثنين : يقترح جولدسمان أن يدرس تأثير الماركسية والفكر الوجودي على الكتابة الفرنسية ، وقد بين هوبكس أن رؤية بكيت لها تطوّر فتلته إلى ديكارت .

ولذلك للأدب المقارن أن يأمل في إلقاء الضوء على بعض الأشياء من خلال دراسة هذه الظواهر المتشعبة . وقد يستطيع مثلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التي تتعلق بتكوين العمل الفني وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . وقد أشار فولفيلن Wöelflin إلى أن كل صورة تدعى للصور التي رسمت قبلها أكثر مما تدعى للطبيعة ، وهذا التصديق ما يكون على الأحوال الأدبية ، إذ لا يشأ شي كبرمتها من المدمر ، ولكنه يشأ من مجموعة من الكتب ، تشبه مكتبة بلا حوائط ، على حد قول مالرو . ويتحرك عالم الأدب المقارن بحرية داخل هذه المكتبة مفتوحا على الفنان الذي يدور فيه ، أو الحركة التي يعنى بها

ويستطيع الأدب المقارن - ثانيا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة ، لا (كما فعل تين) كنتائج للجنس والوسط والملاحظة بل بوصفه مؤسسة قائمة في ذاتها تطوى على مجموعة من الإجراءات والممارسات المتطورة الخاصة بها ، والتي تستقل - إلى حد ما - عن بيئة اجتماعية معينة

ويستطيع المسح المقارن - ثالثا - أن يلقى الضوء على الأدب . بوصفه ظاهرة عالمية ، ويخبر ميلتون (على سبيل المثال) كاتب ملحمة من بين عدد من الكتاب للخصيين الذين يحملون داخل هذا التراث . ويبحث المسح عن الأساق التي يمكن أن يتوصل إليها منظور أشمل ، دون الالتفات إلى صلات تاريخية واقعة . فقد تكون الموراة من المسرح الإليزابيثي والمسرح الكلاسيكي الصيني عملية مشفرة للغاية . وقد يلاحظ أنه في الوقت الذي ينتظر صغاليك بكيت جودو Godot ينتظر ميركاديه Mercadet رأسمالي بلزلك

المواصلة

Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, 1961, reprint, 1961

Mario Praz, *The Romantic Agony*, 1933, reprint, 1960. (١٩)

Paul Hazard, *The European Mind: The Critical Years 1680-1715*, (٢٠) Paris, 1964

Reuben A. Brower, «Seven Agamemnons», *On Translation*, New York, 1966, pp. 173-95. (٢١)

(٢٢) الألفاء من كتاب

George Steiner ed., *The Penguin Book of Modern Verse Translations*, 1966, pp. 32, 68, 102, 141, 267

(٢٣) ياتش ميون جود ترجمة ينس قسيدي روسارد بانكسويل في كتابه

Littérature Générale et Littérature Comparée: Essai d'Orientation, Paris, 1968, pp. 110-18.

(٢٤) دراسة إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky) في

Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, Garden City, N. Y., 1955, pp. 295-320.

Calvin Evans, «Cinematography and Robbe-Grillet's *Jessie*», (٢٥) *Nine Essays in Modern Literature*, Donald E. Stanford ed., Baton Rouge, 1965, pp. 117-28.

Frederic Will, «Comparative Literature and the Challenge of Modern Criticism», *Yearbook of Comparative and General Literature* IX, 1960, pp. 29-31. (٢٦)

A. Owen Aldridge ed., *Comparative Literature: Matters and Method*, London, 1969.

Henry Clifford, *Comparative Literature*, 1969

George Watson, *The Study of Literature*, 1969.

George Steiner, *Language and Silence*, 1967, pp. 27-8. (٢٧)

Donald Dérat, *The Little Mer*, 5 October, 1967. (٢٨)

Ensemble, *Comparaison n'est pas Raison: La Crise de La Littérature Comparée*, Paris, 1963, pp. 101-3. (٢٩)

(٣٠) مقالة هري ريماك في *Comparative Literature: Method and Perspective*, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz eds., Carbondale, 1967

Claude Pichon and André-M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris, 1967, p. 176. (٣١)

David H. Malouf, «The Comparative in Comparative Literature», (٣٢) *Yearbook of Comparative and General Literature* III, 1954, pp. 13-20.

Marius-François Goyard, *Littérature Comparée*, Paris, 1961. (٣٣)

René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 1963. (٣٤)

(٣٥) مقالة جود أدل (Leon Edel) في *Comparative Literature: Method and Perspective*.

Harry Levin, *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass., 1958. (٣٦)

(٣٧) *Refractions*, New York, 1966, pp. VIII, 113-115, 127-220, 345.

(٣٨) *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, New York, 1963, p. 471.

Erch Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, New York, 1957, pp. 424, 484. (٣٩)

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1967, p. 97. (٤٠)

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, 1961. (٤١)

ترجمة: نجلاء الحديدي



إشكالية الأدب المقارن

كمال أبو ديب

١ -

لقد لا يكون بين حصول المعرفة وحقل تعرض لما تعرض له الأدب المقارن من الإشكاليات في دقة تسميته ، وسلامة تحديد مجاله ، وغاياته ، ومناهج البحث التي يستخدمها ، وإذا كانت المراحل الأولى من تطور أي حقل معرفي قد تتميز بهذه الدرجة من الغموض والسهولة ، فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط . بل إنه ما يزال يتعرض على دأرس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه . ويسمى إلى جملتها

لقد وجد ريبية ويلك (Welck) بأحد أعلام هذا الحقل ، نفسه مضطراً في رسم حديث نسب إلى وصف «الأزمة طويلة المدى» التي يعاني منها الأدب المقارن . وإلى الدعوة إلى «إعادة توجيها»^(١) وفي رسم أكثر قرباً . وجد ألريش فايشتاين (Weisstein) نفسه يخصص قسمًا من دراسة له المناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن^(٢) . بل إن كاتباً آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموضع بالذات . على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن . على صعيد تطبيقي . قد تبلور وأصبح محددًا . «واضح المعالم» . ومتجهًا^(٣)

١ - ١

المقارن . كما كان قد نجس في إبحاراته الدراسية حتى ذلك الوقت ، متحدثاً عن الأزمة طويلة المدى التي يعاني منها هذا الحقل المعرفي وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأزمة تحديد مصطلح لكل من موضوع الدراسة ومهج البحث ، تصور آلي (ميكانيكلي) للمناهج والتأثيرات ، وصنوع عن دواهي القومية الثقافية ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه عن هذه المستويات الثلاثة جميعاً^(٤)

وإذا كانت هذه الاعتراضات تلتقي مع ما أنوي أن أطرحه الآن . فإن نقطة رابعة يمر بها ويلك مروراً عابراً ، دون أن يسد غايتها . سأعتمد هنا موقفاً أكثر صرامة ، وأنسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية والنقطة للمبة هي مصطلح ذاته ، والعلاقة بين وبين

لن نحاول في هذه تساؤلات أن نبحث الخوص في هذا المصطلح من المصعب ، بل إن عرصى هو ، على النقيض من ذلك تماماً ، دفع الإشكاليات إلى بُعد حدودها الممكنة نظرياً . وإبراز التناقضات المتضمنة في هذا حقل المعرفي إلى درجتها القصوى . لأننا عن طريق ذلك فقط سنستطيع أن نأمل أن نحتر على البحث عن صيغة أفضل . ومناهج أكثر دقة . وحسن أكثر عمائر . واستملالية . وتناسقاً وأكثر استيعاماً . في الوقت نفسه . مع معطيات الحقول المعرفية الأخرى التي ترتبط به نسب أو تأخر

١ - ٢

المجد ريبية ويلك في معالته دائرة لأدب المقارن . التي ظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقفاً هادئاً صارماً من الأدب

الحقل المعرفى الذى يخصصه

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة
فرق حقيقى ؟

هل هو فرق فى الصيغة اللغوية يمكن لى أن نخلص عنه محبة فى
الجميع يدركون وجود حذف فى هذه الصيغة كما يقترح وبذلك
معلقاً على الصيغة . Comparative Literature ؟

مبدئياً . نود أن أجيب عن هذا السؤال بانى ، وسأحاول أن
أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشياً ، بل إنه فرق عميق يلعب
به التنوع الاصطلاحي دوراً شائكاً فى تحديد طبيعة الحال الدراسى
الذى يقرص أن المصطلح يصمم فعلاً . وتبدو الصيغة هنا موارية
للعلاقة بين اللغة والمكر فى التصور الكلاسيكى والتصور الحديث
لها . فى الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شيء
متشكل جاهر قائم قبلها وعمل معها . وفى الثانى تلعب اللغة دوراً
أساسياً فى تشكيل الفكر وإعطائه تصوره للوجود . مثل هذه الأمور
يحدث فى انقضية موضع النقاش . فالمصطلح واللغة المقارنة لا يجسد
عالمًا قائمًا بذاته . مشكلاً قديماً . خصائص محددة تحديداً دقيقاً ، بل
يسهم فى إنتاج عالم يكسب خصائص تتحدد أصلاً بطبيعة المصطلح
ودلالات مكوناته الخربة والصيغة التى تتركب بها هذه المكونات

إذا كان افتراضى سليماً فى حالة مجال دراسى ذى تاريخ عريق
فى العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار
علمياً . فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة فى حالة مجال دراسى
جديد نسبياً . غير واضح المعالم . مثل الدراسة المقارنة للآداب
وسيكون الفرق فى طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين
للمصطلحين مرقاً فالأمر جلياً

الآداب المقارن . فى صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية . يصح
مركز التصور الدراسى فى المادة الأدبية نفسها . ولأنه يستحده صيغة
المفرد . فإنه يخلق انطباعاً بترسخ القوة أو التحاسن . ويصبح المجال
يحمل محاور التركيز علاقات المشاهدة مباشرة بين عمل أدنى وعمل
آخر . أما نمطه المقارن فإنها بالضرورة تشير إلى ما يتسنى إلى أصلين
مختلفين يمكن أن يتم مقارنتهما ببعضها . إذ إن المقارنة بين شئٍ ومنه
ماخوذة ومن هذا يتصدر نوع نظرية التأثير والتأثير باعتبارها جوهر
الآداب المقارن .

وبدأ فى الأسئلة الكثيرة التى طرحها كثيرون حول موضوعات هذا
نمط من الدراسة وحدوده وحدوده العلمية
ومن الحلى أن دراسة التأثير تسمى فى التاريخ اللغوى . لا إلى
تسمية النعته للآداب من حيث هو أدب . وهى هذه الصيغة .
تسمى إلى . من صيغة بحث . لمبح . خادجى . فى الدراسة . أو
من يترك أن تسمى بمصطلح أكبر دقة . وسأول النص فى علاقته
المقارنة . فميرين إياه عن صيغ أخرى يعنى بأدبية بالفرجة الأولى هو
«سأول النص فى علاقته الداخلية» .

حين أحتد محالاً ممياً من محالات إنتاج الشايط الإنسانى ، وأميز
بعضاً من خصائصه التكوينية . فأنى أكون قد قلت بأولى الخطوات
التي تسمح فى النهاية بتطوير صيغ للدراسة دراسة علمية دقيقة
وما دام المجال الإنتاجى غير محدد فإنه لا يمكن أن يمتلك من شروط
التأثير والاستقلالية ما يحمله ظاهرة قابلة للتحليل والتصير (والعكس
صحيح) . هذا الحس ، ليس نمة إيمانية الآد لتطور صيغ علمى .
يهم بدراسة جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء .
والسبب فى ذلك بسيط ، لكنه أساسى معرفياً : وهو أن أحداً ، حتى
الآن ، لم يقدم بوصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء
وصفاً يمكن لنوع هذا الجلوس تحييراً وانتظاماً (وقية معرفية) لجعل منه
ظاهرة قابلة للتحليل . ونسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة
شروطه (جلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط
الخضراء . وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن
الجلوس على سيارات سوداء . وهكذا ..) . على العكس من
ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف
اللغة ، مثلاً ، من حيث هى إنتاج إنسانى يمتلك من التأثير والانتظام
(والقيمة المعرفية) ما يسمح بشو علم لدراسة خصائصه : أطلق عليه
مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كوية ، يمكن أن يرتبنا (أكثر من كخط)
دراسة لغة

١ - دراسة اللغة الواحدة باعتبارها نظاماً معلقاً على نفسه لا علاقة له
بأنظمة لغوية أخرى

٢ - دراسة أكثر من لغة واحدة فى محاولة لكشف العلاقات الممكنة
بين الأنظمة اللغوية المختلفة

٣ - دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد الأنظمة الثرميرية
أو (السيمائية) فى إطار الأنظمة الثرميرية الأخرى . ويمكن
تحديد العلاقات المشار إليها فى (٢) بأنها علاقات تشابه أو تضاد
أو محاور . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدي إلى
شوء مناهج محددة ومتميزة فى دراسة اللغات

يمكن أن نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (١) علم
لغة العربية ، مما نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (٢) علم
اللغة أو اللغات ، ونسمى الفرع الذى يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة
الرميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن نسير الحقل المعرفى (٢) بمصطلح
مثل علم اللغة المقارن . فإن ذلك يشوبه مفهومى ، وليس حقد
اصطلاحياً صحيح . إذ إن انظمه نفسه لا يكون مقارناً بآى معنى من
معنى . ليس هناك . مثلاً . فربما مقارنه ولاكيسياء مقارنه . وفى
بعض حالات يمكن أن يحدث عن علم مقارنة اللغات . ما نلدى
حدث حين أنشئ حديثاً من حقوق دراسة اللغة . للغة المقارنة ؟

كل مشكلة في النقد الأدبي هي مشكلة في الأدب المقارن أو دراسة الأدب في الأدب نفسه هكذا يعبر نورثروب فري (Frye)^(١) هي العلاقة الحسنة بين النقد وبين الأدب المقارن . من جهة أخرى ، يرى نورمن فورستر (Forester) أن المقترح الأدبي يسمى أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً^(٢)

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب^(٣) ودراسة الآداب الموضوعية من جهة ، والنقد من جهة أخرى ، فلا بد أن نخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذي يحدث في النقد الأدبي وتاريخ الأدب . ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية في هذا القرن التي اشتقت مطلقاتها من النموذج اللغوي ، خصوصاً بعد تطور عمل الشكليين الروس والبنويين لم تجد منعكاً لها بعد في الدراسات المقارنة ، فإزال الأدب المقارن حتى الآن وجهاً من وجوه الدراسات التاريخية : فهو امتداد وتعميم لتواريخ الآداب القومية المختلفة ، كما هو عند فان بيجم^(٤) أو حلقة من حلقاتها ، أو شرط من شروط اكتشافها ، وهو ، بهذه الصفات جميعاً ، عرصى ، لا يمتلك من الثبات والاستقلالية والتناسق الداخلي ما يحبه طبيعة الحقل اللغوي المكتمل . ولا شك أن هذه الطبيعة التاريخية له استمرار بتذكير التاريخي الذي طغى في القرن الماضي ، وإلى أواسط هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والآداب الموضوعية (القومية) والأدب المقارن ، بهذه الصورة ، يتنامى ويتحرك حل هور التوالدي (diachronic) الذي تنامت عليه دراسة علم اللغة قبل مرييان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة الأسطورة قبل كلود ليفي - شتراوس (Lévi-Strauss) ، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبوية والسيميائية . وقد كان الآن ثاباً أن الثورة اللغوية في علم معاني اللغة والأسطورة ودراساتها ، تلك التي أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة والأنثروبولوجيا البوية ، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخي للغة وللأسطورة ، فإن من المشروعية بمكان أن يقدم أطروحة جديدة نقوب : إن تحقيق ثورة نوعية في دراسات الأدب المقارن مشروط بإبحار هذا الانقلاب التصوري - المفهومي - في معاني الأدب المقارن ، وفقه من حركته على المحور التوالدي لموضحة على المحور الترمي (synchronic) والاستناد في هذه الحركة إلى المعطيات التي حققتها الدراسات الإنسانية الأخرى بانحياز النموذج اللغوي مثلاً لها في التحليل والوصف والتصنيف

وأول ما يميز هذا الانقلاب المفهومي هو أن تصور الأدب نظاماً من العلاقات ، نظاماً يمتلك تناسقه الداخلي ويوجد في لحظة زمنية واحدة غير المكان ، ويتربس في مجموع من الشرائع التراسمية التي تسمى بعضها الكلية . لا من حيث هي جزيئات منفصلة تاريخياً سياقها الضيق ، ويبقى علينا في هذه الحالة أن نقرر التفاوت في مستويات هذا النظام الكلي . لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالي ، وتتطلب مزيداً من الدراسات النظرية الدقيقة لاكمال الإشكالية التي تنشأ من برورها

وما يميز هذا الانقلاب التصوري - منه لادب مقارن سعى أن نضع أصلاً من التعبير بين الظاهرة الأدبية وشروطها - ومن ما هو خارجي على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أي أن نتخذ إدخال المفهوم الذي يلزمه الدراسات اللغوية ، وهو مفهوم الأدبية ، ليحل للمركز من دراسات الأدب المقارن

وإذا نضع هذا المفهوم في المركز ، بفنص تحقيق أساسه - حتى للحقل عزل مجموعة من الإمكانيات البحثية وتضيق بصريه عن مجال الدراسة فيه - وهذه الإمكانيات هي كل ما يرتبط في مجال الأدبية (extra-literary) بواقع خارجي ، ومن ذلك : التأثير ، صوره شعب في أدب شعب آخر ، شعور شعب بالحب لاهاجيباً لاثنى . أصلاً بالأدبية من مستوى تحت لواء التاريخ الثقافي . وعلم لا اجتماع لأدبي ودراسات الأفكار . وسيتشكل مثل هذا تحول من بؤرة في ترمين - وعية : لأنه يعني قلب تصورنا عن صيغة الإنتاج الأدبي - عنه : الأدب المقارن . والانتقال من التبرير على امداد بالدراسة «الأدب» إلى التركيز على صيغ الدراسة - علم

بهذه الصورة . أصبح هذا التصوري تعبئ من علاقه شديدة بين نتائج لغوي قابل للدراسة هو الأدب . بين علم سنت - صبح التي تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب . والنتائج - بعد الأدبي ، ذو وجود موضوعي مستقل عن شؤنه غير مدروس - هذه الصورة يلمى التأكيد القائم على تنوع مادة لغوية واحتراف - صبح الأدب في كل خطوات وجوده - هذا نتاج تقابل للدراسة وهذه النقطة هي قلة من الأدب المقارن إلى علم للأدب - أو ، بسبب - ان نيجم وويلك وآخرون «الأدب العام»^(٥) . وهي قلة تفتقر مريداً من البحث لتحديد هذا العلم . ومكوناته . ومجابه . وغاياته ، ومناهج البحث فيه . أما كون المادة المدروسة تنتمي إلى

- ١ - لغات مختلفة .
- ٢ - مراحل تاريخية مختلفة حسب أدب اللغة الواحدة
- ٣ - مناطق جغرافية مختلفة
- ٤ - قوميات مختلفة

فإنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد . هو صعيد السلامة النظرية للنتائج التي تصل إليها أي أن الفرق بين مادة تنتمي إلى لغة واحدة ومادة تنتمي إلى لغات متعددة هو فرق في طبيعة الحرية أو الشمولية للنتائج بالدرجة الأولى . ونعود هذه النقطة إلى تصور نتائج كربية في مقابل النتائج الموضوعية التي تصل إليها دراسة للمادة التي تنتمي إلى أدب لغة واحدة مثلاً

وفي هذا المقطع . نلمح من دراسة لادب - سمد منه مشكلة التأثير والتأثير والأنماط القومية . والاستعلاء و - قصص - حصص - أو الفرق ، التي تصدر عنها هذه المشكلة أصلاً كي نعلم . - بعض دوايح بسيطة دون شك (مثل النزوع إلى تجاوز المعصيات القديمة لفصيفه والوصول إلى إساسة جديدة) لكنها خارجة على لأدب في طبيعته المتسرة

نفسه . ويفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة للدراسة المقارنة للأدب تستحق الاكتناء وتطوير المناهج المقادرة على القيام به . وليس من غرضي هنا أن أتابع هذه الإمكانيات النظرية ، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومي نفسه الذي يجلبها ، وأن أؤكد ، بالتحديد ، العلاقات الثلاث التي يسمح باكتناها وضع الأدب على مستوى وجودي واحد ، وهي التشابه ، والتضاد ، والمحاورة .

وبشكل إدخال علاقة التضاد ، بشكل خاص ، ضمن مجال الدراسة تطوراً نظرياً مهماً ، ذلك أن الدراسة المقارنة عملت حتى الآن ضمن إطار التشابه ، فهي تنقضي التشابه القائم بين آداب لغات مختلفة ، وتبني عليه نتائج ذات طابع تاريخي . ويشتمل هذا الإصرار على دور تنقيضي للتشابه في إعطاء الأدب المقارن هويته حتى في أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع : إن أريش فابستايير ، مثلاً يؤكد ، عام ١٩٧٣ ، أن غرض الدراسة المقارنة هو « اكتشاف تشابه » بين الآداب المدروسة ، ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن تقود إلى النتائج التي يتوخاها هو منها إلا إذا تناولت موضوعات « ضمن الحضارة الواحدة » ... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر المشتركة لتقاليد واجبة أو غير واجبة في الفكر ، والشعر ، والفن (١١) . ويعكس هذا الإصرار على التشابه في المصطلح الذي يوسم به الأدب المقارن في بعض اللغات ، حيث يقصد به « تاريخ الأدب للتشابه أو التشبيهي » (١٢) . وقد يكون التركيز على التشابه سمة مميزة للعقل الإنساني في مراحل سابقة من الحضارة . أما إيمانويل الكنت ، وتأكيد جذريته في التصور الإنساني للوجود فهو سمة للحداثة . ومن الجليل أن الدراسات الكلاسيكية بانفت في تتبعها للتشابه حيث ميرت فصلاً فكرياً ولغوية عند على أساس من هذه العلاقة فقط (فالتشبيه ، والاستعارة ، والرمز ، بكل أبعادها اعتبرت ناعمة أصلاً من علاقة التشابه) . ولقد كان النقد العربي متميزاً ، جريئاً ، بسبب التركيز الذي قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباق أحد العناصر الخمسة للبديع عند ابن المعتز ، وأحد ثلاثة عناصر عند الأندلسي مثلاً) . لكن مفهوم الطباق ظل لفظياً بشكل عام ولم يتوسع إلا بصيغة جزئية ليشمل للمقابلة ، أحياناً ، على صعيد التعبير الجرمي ضمن البيت الشعري الواحد . أما بالمعنى الذي يستخدم به التضاد هنا فإنه يتسنى إلى كل ما يمكن أن يتدرج تحت تعبير الثنائيات الضمنية ، وكل مظاهر القابض الضمني الأخرى ، بدءاً من صعيد اللفظة أو الصورة المفردة ، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذي يرتكز عليه عمل أدبي تام ، والبنية الشعرية التي يتجسد بها .

هكذا يمكن أن يدرس في آداب مختلفة مكون أدبي واحد قد يُعبر أصلاً على صعيد أدب لغة واحدة ، ويكون غرض الدراسة في النهاية الوصول إلى شعريات جديدة ، لا لشعر وحده ، بل للنثر أيضاً ، للرواية ، والقصة ، والمسرحية ، وللأجناس الأدبية الأخرى . كما يمكن ، من هذا المنظور ، طرح مفهوم البنية على صعيد المضمون الشعري بحثاً عن هواجس أساسية في العناية الأدبية للوجود (١٣) . وسأقدم فيما يلي أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة .

أشرت في فقرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التي يمكن تصورها على محور التزامني هي علاقات التشابه والتضاد والمحاورة وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصوري إنساني عميق . ويبدو أنها تتحكم في علاقة الإنسان بالوجود عامة . وقد استحدثت في دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة ، فقد استخدم عبد القاهر عرجاني التشابه والمحاورة والكتابة في تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة (١٤) ، كما استخدم ياكوبس علاقي التشابه والمحاورة في تحليله لظاهرة الـ (aphasia) ، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبي ليربين أعاطة أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأعاطة تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذي علاقته غير للتشابه) . ثم حاول أن يصف الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مجزئاً ، مثلاً ، بين الرمزية (الاستعارة) ، والواقعية (المجاز غير الاستعاري) (١٥)

إذا استخدمت هذه العلاقات في تصور مجال الدراسة المقارنة للأدب ، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية من بشكل خاص) نشأت ضمن إطار المحاورة بمعناها المكاني والزمني ، هذه الدراسات تشبع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المحاورة ، تنقضي عملية التأثير والتأثر بينهما . وهذا التصور في الوقت نفسه ، يعتمد في التحليل الموضوعي الذي تبني عليه الحكم بالتأثير أو التأثير على التكرار أو التشابه الجزئية . وبهذا التصور في ذات بعد تاريخي صرف يشبه نظرية الانتشار التي تدرس في دراسة الأسطورة واللغة قبل لقي - شتراوس وموسير كما ذكر سابقاً .

ينقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى المحور التزامني (Synchronistic) يمكن أن تصور الأدب (الآداب) نظاماً مطلقاً ذا مكونات ، تشكل علامات (signs) ، تنشأ عن دخولها في شبكة من العلاقات ، هبة كلية وتكون وظيفة الدراسة المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة بها ، أولاً ، ثم ربطه بأنظمة سببانية أخرى ضمن الثقافة ، وبالنسبة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة في المجتمع الواحد ، ثم في مجتمعات متعددة . ويأخذ مثل هذه النقطة أيضاً ، فإن إمكانية نظرية مثيرة فبرز ، هي إمكانية وصف الأدب في إطار مفهوم موسير (اللغة / الكلام / langue / parole) (١٦) . حيث يمثل الأدب (أي للنتاج الشعري المحدد بهذه الصفة في عدد لا نهائي نظرياً من اللغات) اللغة ، ويمثل النص الأدبي للنتاج ، ثم انتاج الأدبي ضمن اللغة أو القومية أو البنية الواحدة ، الكلام . وبهذا التصور ، تكون ثمة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (عام ٢) نظاماً نظرياً لا متحققاً يشق منه ، على مستوى التعميد وفي صيرورة الكلام ، النص الأدبي - النتاج الوصفي للتحقق عملاً ومتابعة هذا التصور ، يدعو حتماً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد ، بل إنها لتتخذ الأشكال نفسها التي تتخذها العلاقات القائمة ضمن الثانية اللغة / الكلام مطبقة على علم اللغة

٩- علاقات التشابه والتضاد

في دراسة بالإحصائية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني^(١٧)، حاولت أن أصح عمل الجرجاني ضمن نظام نقدي كلى توجد فيه، على مستوى تراسى، النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم. ورغم صعوبة مثل هذا العمل، وحظرة إهمال السعد التاريخي للظواهر المدروسة فيه، فقد أدى إلى نتيجتين مهمتين.

أولاهما تتعلق بتصور الاستعارة في النقد العربي والـ (metaphor) في النقد الغربي، ابتداء من أرسطو، وثانيتهما تتعلق بتصور طبيعة علاقات التشابه التي يمكن أن يكتسبها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة، في هذين المزاين القديين.

أما النقطة الأولى فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد في الدراسات المقارنة، لأنها تحل حقيقة أساسية، هي أن التصور النقدي الغربي للاستعارة ظل مضطرباً، منتقراً إلى الدقة والانسجام حتى بعد ظهور عمل ريتشاردز ونظريته المعروفة في الاستعارة^(١٨) ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قصيتين: كون الاستعارة تقوم على التشابه، وعلى الإبدال اللغوي (substitution) من جهة، وكونها تشبيهاً مختزلاً من جهة أخرى، فهو من جهة يقول إن الاستعارة تقوم على التشابه والإبدال اللغوي (بمعنى أسد)، وانقصود (ريد)، ومن جهة أخرى يعتبر الصيغة المعروفة بالـ (copula) محدة للاستعارة: (ريد، أسد).

أما في النقد العربي، فقد حلت هذه الإشكالية في وقت مبكر جداً، ثم جاء الجرجاني ليصطبها صيغة نظرية ماهرة تجعل التمييز بين «ريد أسد» وبين الاستعارة شرطاً أساسياً لإدراك طبيعة الاستعارة لما دامت الاستعارة تقوم على الإبدال، فإن «زيد أسد» ليست استعارة، ومادامت الاستعارة تنشأ أصلاً من درجة حادة من وعي التشابه بحيث يتوحد الطرفان فيها في الوعي، فيتم الإبدال اللغوي تجسداً لهذا التوحد الانفعالي-الخيالي، فإن «زيد أسد» ليست استعارة، لأن كلا الطرفين فيها حاضر في الوعي واللغة^(١٩).

إن مثل هذا العمل في التصميم من التصور الذي أطرحه للدراسات الأدبية للمقارنة - ومع أنني لن أتكهن هنا بقيمة النتائج التي يمكن أن يجرها، إذ إن هذه النتائج ترتبط بمشاور المعينة الذي يستغلها الدارس، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنساني نفسه للوجود وللعمليات الفكرية، والظواهر اللغوية، وبسيادة السهبة المفقطة أو عدم سيادتها في الثقافة. لكن هذه النتائج لا علاقة لها بمفهوم التأثير والتأثير، أو بالأدعاء الشوقي القوي أو ما أسماه وبلك: نظام الأرصدة والديون بين الثقافات^(٢٠). أخيراً، لا تقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئي بين الظواهر في الثقافات، بل تهتم بالمحاورة والتمايز حتى يبرران، وتنصصهما إلى بعد درجة ممكنة، واصفة المادة الأدبية على مستوى تراسى، دون أن تسمح للتفاوت الرسمى على المحور التوالدي بإلغاء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها.

أما الصفة الثانية، فقد أبرزت ظاهرة حبيقة الأهمية هي أن الجرجاني تصور علاقات التشابه للممكنة بين الأشياء من مظهر فقط: الأول يقع في الصفة نفسها، والثاني يقع في مقتضى للصفة وحكم لها. ومثل الأول القول «شعرها كالليل»، حيث يقع الشبه في الصفة نفسها: «السواد» الموجود معاً في كلا الشئين، أما مثل الثاني فهو القول «كلامها كالصل في الحلاوة»، ذلك أن الحلاوة التي توحد في الصل لا توجد في الكلام، إلا أن الشبه يقع في مقتضى حلاوة الصل والكلام وحكم لها: هو ما تتركه في نفس الملقى من أثر^(٢١).

وقد أظهر تتبع النظريات النقدية لأوروبية أن هذا التصور لعلاقات التشابه جذري الأهمية في المدارس الأدبية المختلفة. وفي تاريخ الأدب وقد برر جلياً أن التصور الكلاسيكي يركز بصورة مطلقة تقريباً على التشابه التي تقع في الصفة نفسها، وأن الصورة الرومانسية، ثم الرمزية، انطلقتا جوهرياً من تتبع التشابه لافي الصفة نفسها، بل في حكم لها ومقتضى. ويمكن في الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية في إطار طبيعة الصورة الشعرية فيها، وطبيعة علاقات التشابه التي تنصصها كل منها في الوجود. ومن هذا المنظور، بدا بجلاء أيضاً أن المدرسة التصويرية (Imagist) دعت بالتصور الكلاسيكي إلى فروته بحيلة الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية، تقوم على علاقات مشابهة من النمط الأول، أي التشابه في الصفة ذاتها، فيما دعت الرمزية بالتصور الثاني إلى فروته ليصل، لدى بودلير أولاً، إلى مطربة الرسائل (Correspondances) التي تشكل جوهر التصور الرمزي للوجود^(٢٢).

بين النتائج المهمة التي تبرز هنا أفضلة تطرح نفسها بحدة، تتعلق لا بالعمل الأدبي فقط، بل بالوعي الثقافية العامة، أهمها: ما العوامل التي سمحت بتطور الرمزية في الفكر الأوروبي وسمت مثل هذا التطور في الفكر العربي، رغم أن الأسس التصويرية والنقدية كانت قد تجلت في هذا الفكر بشكل نظري متطور؟

قد جاءت النتائج التي عرضتها هنا في مقاصع قليلة حبيلة عمل يتحصن استمد على سنوات عدة، وليس غرضي الآن أن أقيم أهميتها أو أن أنسب لها أهمية ما، لكنها في تصوري أكثر جدوية بكثير من النتائج التي تبرزها دراسات التأثير والتأثير التي سادت الأدب المقارن والتي ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن في العالم العربي. فلا يبدو لي شيئاً عظيم الأهمية، في دراسة الأدب، أن أعرف أن في إس. إليوت أثر على الشعر العربي الحديث، لأن مثل هذه النتيجة ليست أدبية أو شعرية على الإطلاق، بل تنتمي إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص. وليس ثمة شك بأن هذه العلاقات مهمة، لكن ما يصيب منها هو: ما الذي يجعل عمل شاعر مثل إليوت قابلاً للتأثير أصلاً في الشعر العربي الحديث؟ ما المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا التأثير؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير عبر معرفة إليوت، ثم جاءت فترة محددة جداً بدأ فيها هذا التأثير واضحاً

عمقاً كفى عصر هذه الظاهرة نصيراً بنوياً . نرى ضمن السـ
سياسة - الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ - ١٩٨٠ وحين
عرف ذلك ، فإن سأسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافي . وأحارر
اكتشاف السـ التي تخيل بها هذه المعرفة في دراسة شعرية
ومكوياتها في الكتابة العربية المعاصرة . نرى أسـ تحول هذه المعرفة إلى
معرفة أدبية قبل أن نستطيع نصلها في إطار الدراسة المقارنة للأدب .
و استخداما في وصف لبنة الثقافة العربية وتطورها الداخلي . نمة
حبيب نحر يحمل أهمية المعرفة التي أصلها في داتها هاشية ، (أنشد
معرفة أن إيوت مثلاً أثر في الشعر العربي الحديث) . إن التأثير
لثقافي ، والأدبي . هو قطعاً ، جزء من تأثير سيوي كلى تخارسه ثقافة
على ثقافة . وهذا يلحق لا يمكن أن يدرس معزولاً ، أولاً ، ومعرفة
لحصيل حاصل ، ثانياً . ذلك أن التأثير الثقافي متوقع في الشروط التي
بها تأثير حصاري عام . وقبلة معرفة بأن إيوت أثر على الشعر
عربي الحديث محدودة جد مادمت أعرف أصلاً أن الحصار العربية
أثرت على الحصار العربية تأثيراً شاملاً . المعرفة الأدبية هنا تصبح
حصيلاً لحاصل . وليست لها من قيمة إلا في سياق شوقي يقول
إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه ، لأنه أكثر الأشياء خصوصية
ناسية لأمة من الأمم . ومثل هذا ، منطقاً ، المصيق ليس بدى أهمية
عنية في معنية الثقافات . ولا يشكل التودج المعروف لتأثير الثقافة
بيومابه على ثقافة العربية . حيث برز التأثير في الفكر والعلم
والمعوم أكثر مما برز في الشعر . مثلاً . حجة مقلدة في هذا السياق
لأنكر من سب . ولها أسـ حتى الآن لا نملك من الدراسات
ما يكفي لتقرير حدوث مثل هذا التأثير في الأدب أو فيه . وثانياً أن
لشروط تاريخية لى بها التأثير اليوناني شروط موضوعية ولا نملك
دلتاى القدرة على الاستحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم
في كل زمان ومكان

في دأسته تركيب الحكاية الخرافية . قام فلاديمير بروب
(١٩٠١) بعمل منهجي مشير^(١) ، قد اختار مائة حكاية
وحللها في ضوء مفهوم دقيق للسـ . محددا تركيب الحكاية بعدد من
الوظائف بنمرة (functions) . والوظيفة في تحديده هي
، عمل لشخصيه من الشخصيات . يحدد من وجهة نظر دلاية
وأهمته بالنسبة لمسار الحدث .^(٢)

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس . وصل بروب إلى
سائج عميقة الأهمية

- ١ - أن العدد الأمصى للوظائف الممكنة ضمن بية الحكاية
محددة محدود . وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة
- ٢ - أن عدد الوظائف صغير من حكاية إلى حكاية
- ٣ - أن ترتيب الوظائف غير متغير

يعود عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط . لكن
لا يمكن حصرية به من برحابة حيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً
نصرياً مدعوى خشاء بدات مقارنة في الحكاية الخرافية في ثقافات
محسنة . ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تطوى على معطيات
عميقة بحسب الأسـ وسير . فإن أهميتها ستكون حفرية على صعيد

الأسـ . ورا . من سـ بنية العقل الإنساني نفسه ، وتعامل الإنسان
مع الوجود ، واللغة ، مع الطبيعة والماوراء ، مع المجتمع والآخر .
الأسـ . والحلى أن مثل هذه الدراسات ستكون في الصميم من
لأدب المقارن ، حتى في العباب المطلق لأى علاقات تاريخية بين
الثقافات المدروسة

لقد أظهرت الدراسات للبديية التي قت بها مع طلبى على
الحكاية في الأردن وسوريا ، مثلاً ، أن نتائج بروب سليمة ودات
انطباق يتعدى إمكانية التأثير والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق
العربية المدروسة وبين روسيا . بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه
الدراسات تكمن في إمكانية استعابها من مجال الحكاية الخرافية بل
مجال التعبير ، أو الأنظمة السيميائية في المعوم الشعبية كلها ، وفي
الطقوس ، والأساطير ، والماء ، بحيث تخلق ، في البديية ، إمكانيات
حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية في الثقافة على أعنى مستوياتها
تشكلاً

لكن نمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة يسع من مشروع بروب هو
محاولة إنتاج تركيب مورفولوجى للمعصوم السردي في الجنس الأدبي
الواحد . وتمثل محاولة جورج بولوى (Polli) لتحليل المواقف
الاحتدامية (ندرامية) ثم حصرها بـ ٣٦ موقفاً^(٣) . منطقاً من
الأنماط الممكنة في مثل هذا التناول .

في دراسة مبدئية للإيقاع الشعري ، طرحت مفهومها لعلم الإيقاع
للمقارن^(٤) ، لا بدور ضمن إطار التأثير والتأثير ، بل ضمن إطار
اكتشاف بية إيقاعية كلية يشق منها الإيقاع في لغات مختلفة . من
اليونانية ، إلى العربية ، ثم اللغات الأوروبية الحديثة
وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن
أن يشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً .
عبرت عنها بالرمزين (SL) ، إما أن يتكرر كل منها مفرداً ، أو
يتكرر المتصيران في صور أبسطها (SL) و (LS) .
يمكن لنظام إيقاعى أن يشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من
المرات ، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات . أو شأوبها بنظام
(SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداها مع (SSL) أو مع
(LSS) . وهكذا . وهذه الطريقة يمكن وصف الإيقاع
اليوناني ، مثلاً ، بأنه يتحدد على طريقة واحدة عالية في تشكيل
البحور الشعرية ، بينما يتحدد الإيقاع العربي على ثلاث طرق . ومن
هنا نعتقد النظام الإيقاعى العربي وعاء

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع
إيقاعى . بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير
اتجاهات التطور الممكنة في الإيقاع بالشروط التي تحكم هذا التطور
حين يحدث . والتي تتفق حدوثه حين لا يحدث

شيرة ذلك . في مقالته المذكورة في بداية هذه الدراسة . في
بتكاسة سلسة يدى بها قد تكون وقتاً عانفاً دون عوم مفهوم لأدب
نظام . خصوصاً في الإنعيريه . هي أن هذا المفهوم ما يربى في

اختلافها في خصائصها الأساسية. ثم أن بحث مسجدا عن الله و
الذي تحدد بها الخلافات (حيث توجد) في سياق الأدب نفسه

[illegible]

44

[illegible][illegible]

١) بُطْنُ صَحْبَةِ الْفَرَسِ (كَبْشٌ رَافِعٌ مَعَهُ صَعْدٌ لَمْ يَكُنْ
الْوَجْهَ ارْتَمَى)

الدرس للدلالات الصمعية القديمة التي كان يحملها : وهي الإشارة إلى الشرعيات والنظرية^(٢٧) . ويتضح بذلك أن يكون قانونين على الحديث عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي، وأن يكون هناك أساساً للأدب ، كما أن هناك أساساً للفلسفة بدلاً من وجود أساساً للأدب . الإنجليزية أو العربية أو الأميري مثلاً . ولا شك أن ثمة إمكانية لأن تؤدي دراسة الأدب العام إلى الشرعيات والنظرية . بيد أن مثل هذه إمكانية تقف في التصور الذي أطرحه هنا للدراسات الأدبية المقارنة من عصر ملهى يخشى منه إلى عصر إيجابي . إذ يصبح بحث عن شرعيات ، وعن صيغة نظرية للدراسة الأدبية أحد القضايا الرئيسية للدراسة المقارنة^(٢٨) . ويمكن هذا من أن يؤدي ، في النهاية ، إلى تجاوز النظريات التي توصلت في صيغة عميقة لكي لا تقوم في الواقع إلا على عمل تخيلي جرى في أدب واحد . وبمثل ذلك لن يكون طابعاً أساسياً من طابع المبدأ المعاصر والمناهج النقدية التي تستند إلى معطيات المبدأ في دول الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي تشكل حصصاً

ويبدو أن ثمة نقصاً أساسياً بين المنطقات النظرية هذه
الاجتهات . واستنتاج التي منها ، لأن المنطقات تمتلك دائماً صيغة
نظرية مطلقة . أما النتائج فإنها عادة ترتبط بلمعة واحدة أو بأدوية ثمة
واحدة . ومن هذا المنظر ، تبدو محاولات تودوروف في تأسيس
شعريات (Poetics) جديدة بالاستناد إلى المودج المعنى
مشروعة دحج . ولا يمكن لهذا الشرح أن يثبت إلا إذا كانت
دسات نقدية في ذات حركى وأدائها ، يمكن استنتاج صفة
وتنوعها في صوره . شعريات تحليل ، يهدف لهذه النقطة ، لأن يثبت
حدد تودوروف . مثلاً . اشعريات (مصطلح من عبارة فخرى
" لأب هو . ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير ذلك) أنه
تقدم ، ينطبق لخصائص معينة للغة . بأنه هدف لا يرد منه
الشم أو الأدب بل " لشعرية والأدب . ولتحليل ذلك من
العن لأدب الفرد بين هذا نهايت الشعريات . وقد كانت
شعريات تالف عدد قليل دون آخر . ولأن ذلك العمل يظل
هـ به أكثر غيراً خصائص الإنشاء الأدبى . يصل إلى صيغة
نهائية نقول

إن الشريكات يعني أن تدرس لا الأشكال الأدبية القائمة
علا. بل مادة من هذه الأشكال. مجموعة من الأشكال
الممكنة. ما يمكن للأدب أن يكون. لا ما هو بالفعل،^(١٢)
وغير بعض ثودوروف ذلك. فإنه يتحدث بصيغة إحصائية غير
لادب والأعمال الأدبية. لكنه في الواقع التطبيق بحصر شطيله
للعامل الأدبية ضمن إطار ضيق جداً. ومن أجل أن نكون لصيغته
الطرية قيمة عصبية مهنية فإن الأعمال الأدبية. القائمة والممكنة.
يجب أن نوصف ويذكرها على صعيد ربح ربحاً وروادها.
صعد لا يحدد أدب لغة واحدة أو لغتين. وإضافة. إدراك الأدب
لأنه إذا خصائص معينة للغة. فإن الاختلاف في خصائص اللغات
يعني بالضرورة خلافاً في النتائج الأدبية. ووظيفة الدراسة المقارنة هي
أن تكونه الاحتمالات الكامنة في تعدد اللغات. ومدى اشتراكها أو

٢ - إظهار عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبعه البورجوازية بل غيرها من الطبقات).

٣ - إظهار عدم وجود علاقة من أي عطف بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية ، أو أي طلبة اجتماعية أخرى محددة

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر في أهميتها على الدراسة الشكلية ، بل إنها قد تجبرنا على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة في ظهور الرواية ، قد تخرج بنا سائلاً خارج مجال الدراسة الأدبية ، وقد تفود إلى تصور قوانين داخلية ضمن الأجانس الأدبية، مستفدة من البنى الاجتماعية

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف مسجعه السبري التولدي بأنه كشف رؤيا العالم التي تمتلكها فئة معينة ينتمى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حدما الأقصى من التناقض والانسجام . ويوضح جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بنى تشعبل، إلى أن يصل إلى صيغة كلية لهم علاقة الأدب بالمجتمع . (٣٣) ويدرس جولدمان نموذجين مهمين :

١ - الرواية الحديثة في فرنسا .

٢ - مسرح راسين .

ويظهر ، في الحالة الأولى ، أن بنية الرواية الحديثة طائفاً بمحدد رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء في مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي ، هي المرحلة التي وصفها ماركس بـ "relification"

تتوزع هذه النتائج محدودة الأهمية إلى أن توسع الدراسة للمقارنة مجال التحصيل لتصل إلى دراسة الرواية في مجتمعات أخرى توصل على مستوى الترميز مع مرحلة بزوغ الرواية الحديثة

وهذه تكون النتائج أيضاً

١ - إثبات الفرضية ، أي أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة

٢ - إثبات خطأ الفرضية ، أي أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٣ - إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالي استقلالا تاماً أو نسبياً

وجنى هنا ، أيضاً ، أن كلا من النتائج المسكنة تتطوى على أبعاد عميقة الارتباط بدراسة الأدب، وتولد دراسات جديدة في جوانب مختلفة منه . إن الاحتمال الثالث ، مثلاً ، سيثير الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنسج إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية ، وهو بحث قد يفود في النهاية إلى اكتشاف قوانين تطور سيوية يحكم الكتابة من حيث هي كتابة . لهذا الاحتمال الأول فإنه سيفود إلى دراسات تعمق فهمنا لبنية الرواية من جهة، وبنية المجتمع من جهة أخرى ، ثم العلاقة بين هاتين البنيتين .

١٧

يلاحظ أن بين النماذج التي قدمتها للدراسة للمقارنة للأدب

عودجاً تشكل مادته من الفكر النقدي الذي يتناول الأدب ، وعمودجاً تشكل مادته من الإنتاج الأدبي النقدي ، وعمودجاً تشكل مادته حكايات شعبية تصنف عادة خارج الأدب . وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد ، وهو الوصول إلى صيغة نظرية تؤكد في النهاية أن للنشاط الذي يقوم به الممارس لهذه الأنماط من الدراسة هو نشاط نقدي ، لا أدبي ، أي أن ما يتحده هذا الشاهد هو نص نقدي وليس نصاً إبداعياً هو كلام على كلام ، بعبارة التوحيدى (٣٤) قديماً ورولان بارت (٣٥) حديثاً ، لا الكلام نفسه ولعل هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة حجر مصطلح الأدب المقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه، ويخلق الانطباع بأن ما ينتج هو نص أدبي . وفي هذه الحالة ، فإن الدراسة للمقارنة للأدب ينبغي أن تسمى باسمها السليم وهو : النقد للمقارن (بكسر الراء) ، لا الأدب المقارن . ولقد تكون المادة التي يتناولها هذا النقد أي نتاج أدبي تخلفه الثقافة الإبداعية المعنوية لدى الإنسان . ولن تغير طبيعة هذا النتاج طبيعة العلم الذي يقوم به دراسته ، لسواء أكانت المادة المدروسة فكرأ قديماً ، أم حكاية شعبية ، أم رواية ، أم نصاً شعرياً ، أم مسرحية . فإن هناك النشاط الذي يقوم به دراستها ينضوي تحت مفهوم النقد للمقارن . وليس هذا القول بأقل صدقاً حتى حين يكون العمل الذي تقوم به تأريخاً للأدب . ذلك أن تأريخ الأدب ، في أبعاده الناصجة ، يفرض أولاً القيام بعمل نقدي دقيق باجج ، فالمؤرخ الأدبي، بعبارة غورستر التي اقتبسنا سابقاً، يسمى أن يكون ناقد، من أجل أن يكون مؤرخاً . (٣٦)

يمنح التطور المنبثق هنا تصور هنري ريماك (Remuk) للأدب المقارن درجة أعلى من المعنوية والمشرعية ، إذ إن أي عمل مقارن يؤدي إلى مثل النتائج التي وصفنا لها سبق ، أو إلى تبني المسجعة المقترحة هنا ، يصبح حصلاً ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب . فلا تعود المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنسج إلى لغة مختلفة أو غريبة مختلفة) كما يوحى بانصرودة مصطلح الأدب المقارن ، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية، أو مع غيره من الأنظمة السيميائية ، أو مع غيره من حقول المعرفة المولدة للقيم والتصورات ، أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى . وهذا هو جوهر تصور ريماك للموضوع :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى ، مثل الفنون والفلسفة ، والتاريخ والموسم الإنسانية ، والعلوم والمذاهبات . الخ، من جهة أخرى ، وباختصار [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بأدب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني .» (٣٧)

وليس غنة من شك بأن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائماً ذلك المجال الجمالي الإبداعي ، الذي تكنت فيه العاطفة الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التحيلية ، عن طريق استشراف الآماد الخفية التي تخبئها معها العنود الترميزية الأخرى ، الرسم ،

- ٢ - أي نشاط لغوي آخر
- ٣ - أي نشاط تصويري آخر
- ٤ - أي نشاط إنساني آخر

أما المستوى الآخر لفاعلية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه لمستوى الناتج من التفكير على عمل المقارنه أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدي إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير مسيح البحث ، واستقلالية العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعي العلاقة بين النتج والأدوات والعلم، وبين النتائج الأخرى للبحث وأدواته في العلوم الأخرى

قد يكون النقد للمقارن الذي أحسنه الآن ذا عدد مختلف من للتطبيقات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التي تنتمي إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمة ميل طبيعي في مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تصنيفات تاريخية تهدف إلى القيص على رؤيا العالم (zeigeist) في تجليها العمل ، أو إلى النظرية الجاهلية (aesthetic theory) . وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعمل «خصائص معينة للأسلوب» أو موضوعات (themes) أو متخللات (motifs) معينة ، وينتهي إلى أن يكون عملاً عرضياً لا منظماً مطرداً^(١٠) لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد هذا الحقل المعرف بالطريقة التي اقترحتها قبل قبل ، ولا تشكل مزلقاً خطرة ينبغي تجنباً حتى على حساب القبول بمصطلح معرف ، وبمجال تصويري ضبابي سيال .

إن الأدب للمقارن خطأ في التصور يؤدي إلى ميدان عالم للدراسة ، أما النقد للمقارن فإنه فاعلية إنسانية محددة ذات مجال محدد ، وخصيات تستل طبعها من طبيعة المسح النقدي الذي ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التي يسعى في دراستها

وتعدد مناهج النقد للمقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التي يستخدمها النقد العام من جهة (فئة نقد اجتماعي ، ونقد تحليل نفسي ، ونقد ماركسي ، ونقد لغوي الخ) وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن هاجس أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولاً ، ثم بالعلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والمعالجات التعبيرية الأخرى ، من حيث هي ظواهر كوية ، لا في وجودها للوصفي للعول

وأذا كان هذا التصور الترامني قد يخلق الانطباع بأنه يعني البعد التوالدي للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية مسح أهمية للتاريخ أو نقي الأهمية عنه . بل هي إشكالية تطوير المسح النقدي التحليلي الناصح الذي يسمح لنا بدراسة البنية ، في الوجود الترامني للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ للمرزة أصلاً للبي . لكن بإصرار مسيح على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى في تطور نادر لإتراكه لتجربات ، بل في التشكل وإعادة التشكل الكلي للبيئة . إن جوهر العلاقة بين البعدين

والبحث ، والموسيقى ، والرقص ، والسبيا ، والمسرح . يد أن الأهم في هذا الخط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة بل البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجلائها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيما بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم صلية الدلالة signification ، أو تشكل النظام الدلالي باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية : ثم اكتشاف القواميس البيوية التي تحكم عملية التعبير (أو التطور ، باستخدام مصطلح استخدماً محابداً) في هذه الأنظمة ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي . ولا شك أن الإيجازات النقدية التي تحت في مجال البحث عن الطريقة التي انتضت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية من من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح في السريالية مثلاً^(١١) ، ستكون ذات قيمة أسسية في مثل هذا التناول النقدي المقارن . ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجري ضمن ثقافة الواحدة ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة

١٣

أشرت سابقاً إلى أنني أنسب إلى المخلعة الاصطلاحية ، أو اضطراب المصطلح ، دوراً مهماً في التشوه المفهومي الذي حدد مسار الأدب المقارن ، ومهجة البحث فيه ، واكتسبت أحد أبعاد هذا التشوه . وسأفكش أبعاداً أخرى له الآن

يؤثر اصطلاح «الأدب المقارن» - تصوراً لطبيعة العمل الذي يقوم به ضمن المجال المعرف الذي يخصصه هذا المصطلح - فهو يجعل محرق النشاط الدراسي «الأدب» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط في «العلم» الذي يتناول الأدب بالدراسة ويؤدي بهذا التركيز إلى حصر تناول الأدب في المادة الأدبية نفسها، والقيام بمقارنات ماسية الانطواء على النص، والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فضلاً بفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئي أو السرقات أو التسع للمادة الأدبية تبعاً تاريخياً . وم يكن من السهل تخفيق اختراق فعل الحدود المجال التصوري الذي يخصصه المصطلح، والانطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

- ١ - بغيره من النشاطات الإبداعية .
- ٢ - بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنساني ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعي قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، في دراسات ريمارك الذي حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الحقل المصطلحي باهراً ، وقد للمصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة احتباطية . في مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة أدب» ، أو «الدراسة للمقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد معهومية كاسية في الصيغة المتطبعة لعسل للمقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولاً به تتاوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكاسية أي مقارنة للنص الأدبي مع

- ١ - أي من أدبي تنمسر

نكر هذه الحميئة لاجل صلاه الاسرار و العمل من خلال
مصور و الذي قد عرفه و هو قد سمع في خارج الادب من اجل
د اسد

[illegible]

والى أن تبلغ هذه الحفول المهرمية درجة عالية من الصبح ، فإن
الشك في إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة الصبح يظل
مراً مشروعاً وحقاً^(١٧)

هوامش :

John Fletcher, «The Criticism of Comparisons», in *Contemporary Criticism*, ed. by M. Bradbury & J. Palmer, Edward Arnold (London, 1970), p. 126.

(٢٩) را

The Poetics of Prose, Eng. trans. by Richard Howard, Blackwell (Oxford, 1977), p. 33.

(٣٠) ما - ص ٢١

(٣١) را

Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Pelican Books, Penguin (London, 1972), esp. chs. 2, 10 and pp. 41, 341

(٣٢) ما - ص ٢٤٤

(٣٣) را بشكل خاص .

Cultural Creation, Eng. trans. by Bert Grah, Telos Press (St. Louis, 1976), Chps. 3, 4 and 5, *Essays in Method in the Sociology of Literature*, Eng. trans. by Telos Press (St. Louis, 1980), *Towards a Sociology of the Novel*, Eng. trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), Chps. 3, 5.

Cultural Creation, esp. p. 83.

(٣٤) را النص مفتوح - إحصاء عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر ، ط ٢ دار الثقافة (بيروت ، ١٩٧٨) ص ٢٢٨

(٣٥) را - مقالة «النقد من حيث هو لغة» في ترجمة النورية ط ، مؤلف ٤١ / ١٩ (بيروت - ديج - صيف ١٩٨١) ص ١٠٥ - ١١١

(٣٦) را - إشارة ٧ أعلى

(٣٧) قيس في فاستناير - ورد ، ص ٢٧

(٣٨) من قبل إشارات المقارنة بين الفنون - بشكل خاص أعمال جومبرش (Gombrich) والفصل الذي يخصصه لدراسة هذه النقطة - ورد

ص ١٥٠ - ١٦٦

(١٠) مقالة :

«Criticism» The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. (Princeton, 1965), p. 172.

(١١) قيس في فاستناير ، ورد ، ص ٩

(١٢) الأدب المقارن ، ط ٥ دار العودة - دار الثقافة (بيروت ، د - ص ٦ :

(١٣) ما - ص ٩٢

(١٤) را - مثلا ، ديمون طعان ، الأدب المقارن والأدب المقام - دار الكتاب اللبناني (بيروت ، ١٩٧٢)

(١٥) را - كتابه الأثر هيدا ، المؤلف الأدبي ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٧) ص ١٧

١٧ - ١٧

(١٦) بطر مفهوم الأدب القومي نفسه جادا من المشكلات - كيف يحدد القومية ، الأدب ؟ حل أساسي جغرافي - سياسي ثم حل أساسي لغوي ؟ كلا الأساسين ينطوي على إشكالات لطيفة ^(١٦) حل لغوي أدب أم لا ؟ القومية وأدب أم لا ؟ القومية باعتبارها أدبي أم لا ؟ حل لغوي الأدب في العالم العربي باعتباره أم لا ؟ أم لا ؟ ولماذا ؟

محصلة من الأدب القومية ؟ جوابه كلا السؤالين بالنفي - بسبب الوحدة القومية والتاريخية ، لكن الإجابة على السؤال نفسه في حالة الأدبي الأمريكي والإنجليزي والأسرائيل ، مثلا مختلفة - فهذه الأدب يرمي إليها لغوي الواحد - أصبحت أدبا قومية مستقلة - را - حول هذه المشكلة فاستناير ورد ص ١١ - ١٣

(١٧) للأمانة العلمية ، وإضافة للمعنى حرص على ربط التصورات التي قلمها في هذه الدراسة بحكمة مرجعية سليمة في دراسة الأدب المقارن لغوي ، بعد : كمال البحث إلى مرجعه عدد من الدراسات النقدية التي تقوم حول الموضوع ، أو حول اتجاهات النقد الحديث بشكل عام - وقد أدت هذه الدراسة إلى العثور على مقالة تطرح في المقام الأخير منها فكرة أو فكرتين يربط بينهما وبين ما طرحته في هذه الدراسات تشابه نظري كبير

ولأن حيل كان قد اكتمل تماما - لم نشأ أن نعيد كتابته بحيث أشير إلى هذه التشابه في النص ، كما نرى لم نجد ما يبرز نسبة المقترحين المذكورين إلى غيره - حل آية حال - يبدو أن التشابه حبه دلالة مهمة - إذ إنه يؤكد اتحاد المذاهب لإحداث تطور معبري جدي في الأدب المقارن يوجهه إلى مجالات جديدة من الفاعلية ، خصوصا أنه هذا التشابه يأت في حيل يفتن يتبدل إلى نقاشات مختلفة ويكسبها في مرحلتين مختلفتين والمقالة العلمية بإشارتي على مقالة John Fletcher

في إشارة ٢٨ أعلى

من أجل التمرير للمنظمة في كتابه الإشارات - را - كتاب في البنية الإبداعية للشعر العربي (١ - إشارة ٢٦ أعلى) ص ٣٦ - حيث أفرجت مقاما للإشارة المرجعية يلقى ضروريا وعسبا

«The Crisis of Comparative Literature», in *Concepts of Criticism*, ed. by S. G. Nichols Jr., Yale U. P. (New Haven & London, 1963), p. 282-295, esp. p. 290.

Comparative Literature and Literary Theory. Survey and Introduction. Indiana U. P. (Bloomington & London, 1973), esp. Ch. 7.

R. J. Clements, *Comparative Literature As Academic Discipline*, The Modern Language Association of America (New York, 1978), p. 5.

(١) ورد ، ص ٢٩٠ - ٢٩١

(٥) ما - ص ٢٩٠

(٦) قيس في فاستناير ، ورد ، ص ١٣ - ١٤

(٧) قيس في فاستناير ، ورد ، ص ٢٩٢

(٨) يقول فان تيجهم (Van Tieghem)

«يعتبر الأدب المقارن اليوم ... نظاما علميا خاصا مولزا بتاريخ المنهج الخاص بالأدب» وتلبيه وسائله كذلك وسائل التاريخ الأدبي القوي إلى حد بعيد ، ومع ذلك فهي خاصة وتصل لمنهجها الخاص»

الأدب المقارن ، اثر سالي الحساني ، المكتبة المصرية (صيدا - بيروت ، د - ص ٥٥

(٩) را ما - ص ١٥ - ١٦

(١٠) را - ذلك ، ورد ، ص ٢٩٠ ، وقال تيجهم ، ورد ص ١٤٥ - ١٦١ ، ورا

أصبحت رأي فاستناير ورد ، ص ١٦ - ١٩

(١١) را (Kamal Abu Deeb, *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery*, Aris & Philips (London, 1979), esp. pp. 189-199

(١٢) را - درسته الموضوع في

«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», الذي نشر جزءا مستقلا في كتابه المشترك مع موريس هاليم R. Jakobson & Morris Halle, *Fundamentals of Language*, 2nd ed. Mouton (The Hague, 1971), pp. 69-96.

(١٣) را - تجزئة الاسامي يربط في

Course in General Linguistics Eng. trans. by Wade Baskin, Peter Owen (London, 1960) pp. 13-14.

ومناقشة جوماتان كار (Jonathan Culler) ط ١

Sumner, *Footnote Modern Masters*, Collins (London, 1976), pp. 29-34.

(١٤) ورد ، ص ٧ - ٨

(١٥) را فان تيجهم ، ورد ، ص ١٩

(١٦) را مثلا ، درستي «عاجس الانضمام» من نظرية بنوية للصعود الشعري» ، في دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحصاء عباس ، غير واد القاصي - الجامعة الأمريكية (بيروت ، ١٩٨١) ص ٢٣ - ٣٧ - ولشكل هذه الدراسة جزءا من بحث كامل يخصص لاكتناء المراجعي الأساسية في الشعر

(١٧) را - Al-Jurjani's Theory, pp. 142-124 المشار إليه في إشارة ١١ أعلى

(١٨) را - ما النص الخامس ، ورا أيضا ،

L. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Paperback ed., Oxford U. P. (New York, 1965)

Al-Jurjani's Theory, pp. 180-189.

(١٩) را

(٢٠) ورد ، ص ٢٩٤

(٢١) را - اسرار البلاغة - د. د. روبر - مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٤٤)

ص ٨٨ - ٩٠

(٢٢) را - من أجل دراسة مفصلة هذه النقطة ،

Al-Jurjani's Theory, pp. 124-142

The Morphology of the Folktale, Eng. trans. by L. Scott, 2nd ed. Texas U. P. (Austin, 1973).

(٢٣) ما - ص ٢١

(٢٤) قيس في فاستناير ، ورد ، ص ١٤٠ - ١٤٦

(٢٥) را في البنية الإبداعية للشعر العربي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨١)

الفصل الثالث وكان إيناميل (Eucumbie) كما دعا إلى دراسة الأورام ص ١٧

الأدب المقارن ، ورا فاستناير ، ورد ، ص ٧ وتطبق هذا الأخير عليه

(٢٦) ورد ، ص ٢٩٠

(٢٧) مع إيناميل الذي يرى أن الأدب المقارن يبقى في برزخ إلى شعريات مقارنة واصامة الشروط البنيوية الضرورية لتكوين أي عمل أدبي را

بوريس م. أيخنباوم

أ. هنري ونظرية القصة القصيرة*

كان ضروريا ان يصبح تاريخ الأدب الروسى فى القرن العشرين محالا للفحص المرحوم . كما وقع تماما فى القرن التاسع عشر حين كان من النادر أن يجد فى الأدب الروسى عملا (بثريا من أى نوع) لكاتب روسى والحديث عن هذا أمر يخص تاريخ القارىء والناشر الروسى أكثر مما يخص التاريخ الأدبى . (هذا إذا سلمنا باحتمال وجود مثل هذا التاريخ) نعم لقد كان للأدب الروسى دائما صلة وثيقة بالأدب الغربى . ومع ذلك فالروايات المترجمة مد عشرة أعوام أو خمسة عشر عاما كانت تسفل فى حدى إلى ثباتها المحلات . وليس من غير المألوف أن تجد الصفحات التى تحمل هذه القصص لم يتطرق إليها أحد . أما الآن فالقصص المترجم يسد فراغا حل بأدبنا القومى . وقد يبدو هذا الفراغ فراغا ظاهريا . إلا أنه فراغ مائل بالفعل . فهما يتصل بالقارىء والقارىء ليس موزعا للأدب ولا تعبه فى قليل أو كثير تلك المشكلات والأزمات والتحويلات . ذلك أنه يريد كتابا يستغرقه . كتابا قريب التناول متاحا للقراءة وقت الحاجة . إن الاهتمام بالمادة الخام أمر يخص المتخصصين ، ولو شرحت للقارىء المتمرن أن الأدب الروسى الآن يصعد البحث عن المحاهات الجديدة . ويصعد التشكىلى شكل جديد . وأنه يواجه معضلات ضخمة بنعم التغلب عليها ذلك لأن المشكلة ليست فى نقص المواهب . أو فى معرفة كمية الكتابة . بقدر ما هى كامة فى تعقد الموقف التاريخى . وإذا شرحت للقارىء ذلك كله فقد سر رأسه موافقا . إلا أنه من غير المتوقع أن يهتم بفراغ مثل هذا التحليل ويمكن للأدب الروسى أن يعطى قدما فى البحث . وفى إعادة تشكيل ذاته . والقارىء فى الانتظار وعلى ذلك امتلأت رفوف المكتبات ومحاربا بأكداس الترجمات بين عامى ١٩١٩ - ١٩٢٠ ووصل طرفان الرحمة بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٤ إلى أقصى مداه . حيث غل الأدب الروسى عن مكانه للأدب العالمى

ونظلاء . لقد مصب أعمال كثيرة لكاتب فرنسيين والى دون أن تترك أثرا فى أدبنا . على حين كان تأثير الكتاب الإنجليز والأمريكيين أكثر عمقا . ويمكن القول - لو شئت متبعة الشعر الاستعاري - إن بعض القصص المترجمة صار محصورا أساسا فى الشواطيء الأمريكية . وقبل ذلك كان بعض المترجمين الأمريكان المعاصرين معروفين .

هذا المقام - إن لشكر الذكورة سيرا . فاسم على الملاحظات التى قلتمها ففادت الترجمة كل الأمانة

و حصص طرفان القصص المترجمة - التى تدفق كائسلى الحراف فى بداية الأمر - بين الشيطان . وتشكلت البرك والنواميد والخز بصغيره . وأصبح يحرق هذا البحر أكثر وضوحا . ولست أذهب إلى القول بأن هذا الأدب المترجم كان كله هريلا . ذلك أن اهتمامى بالشرر والشيطان يتجاوز اهتمامى بالصفوف التى يتدفق عنها العجول

عمل هذا البحث عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها ١ د تيتويك . عن الأصل الروسى الذى نشر عام ١٩٢٧ - د ليجراد . ولايمونى - د

معرفة جيدة في روسيا فقد نشرت أعمال جاك لندن Jack London - مثلا - ضمن سلسلة الكتاب الأصغر للمكتبة العامة ، وهي السلسلة التي كانت تُشرى قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة . وعلى عكس الأدب الروسي (العظيم) لم تكن هذه القصص تعدّ لذلك فنا راقيا ، فلم تكن تقرأ إلا للتسلية في الأجازات والرحلات . ولم يتمتع بالشهرة الحقيقية في تلك السنوات سوى كتاب الشمال والكتاب السريدين والروماني (أمثال هامسون Hamson ولاجرلوف Lagerlöf وبياكوسون Jakobsen وآخرون) ويجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن الشعر كان يحتل مركز الصدارة من حيث الاهتمام ، بينما كان الشعر عامة في حطية الصورة .

ولسبب ما لم تكن تعرف اسم أو . هنرى حتى عام ١٩٢٣ ، وذلك رغم أنه توفي قبل ذلك - عام ١٩١٠ . ورغم أنه كان - في السوت السابقة على وفاته - واحدا من أكثر المؤلفين شهرة وحظوة بالإعجاب في أمريكا . ولم تكن قصص أو . هنرى لتجذب انتباه القارئ الروسي في الفترة التي نشرت فيها في أمريكا (١٩٠٤ - ١٩١٠) . وبعد نجاحها في أمانا هذه سمعة بارزة ذات معنى عميق ، ذلك أنها تشبع بعض حاجتنا الفنية والأدبية . وإذا كان أو . هنرى بالنسبة لنا مجرد فنان أجنى ضيقه فإنه صيف حزين يأتى على دعوة واستدعاء ، ولم يحضر بمجرد الصدفة .

لقد مرّت بالأدب القصص الروسي فترة قراءتها شيئا من نفس نمط قصص أو . هنرى القصيرة ، شيئا لم يكن غريبا على القصة الأمريكية القصيرة في ذلك الوقت (رواشطن وإرفنج Washington Irving) ول عام ١٨٣١ نشر بوشكين قصص السراجل إيفان بيتروفيتش Belkin Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin وهي قصص يكرر معناها الأدبي (النابع فلسفا من الحكاكة الساخرة Parody) في المفاجآت والنهايات السعيدة دائما . وقد تخلت تلك القصص عن السذاجة العاطفية والرومانسية التي كانت تستهدف إثارة دموع القارئ وخوفه ، وأحلت محلها ابتسامة الفنان الذي يلهو سائرا من توقعات قارئه ، ولقد ارتبك النقد الروسي وأصابته الحيرة إزاء تلك «العجائب» وبعد القصائد الرومانسية السامية ظهرت النوازل وهزلات نقي تعتمد على الملابس التكرية . وأثبت نهاية جورجول سيداي سادى : إن الحياة في هذا العالم حملة حقا ، It's dreary in this world, ladies and gentlemen ، أنها أكثر دلالة من نهاية بوشكين : «إذن فقد كان أنت So it was you? (في قصته «العاصفة الثلجية The Snowstorm ») ولم يكن من السهل إضافة اسم تشيخوف إلى قائمة «الكتاب الكلاسيكيين» إلا بعد فترة . ونم ذلك اعترافا «بإحساسه بأساس» إلى حد بعيد .

ونقد ظهرت القصة القصيرة في الأدب الروسي عموما على صورتين متعديتين ، وذلك كما لو كانت قد ظهرت بالصدفة ، أو ظهرت لمجرد أن تمهد لمرحلة قادمة : النوع الذى درجنا - هنا - على

اعتباره أهمى درجات القصص وأكثرها احتراما . وتمت عمية تهذيب القصة القصيرة وانضاجها في القصص الأمريكي خلال القرن التاسع عشر . ولم تحدث هذه العملية بالطبع من خلال تطور منتظم متعاقب ، ولكنها تمت على أساس إحكام كل إمكانيات هذا النوع الأدبي وتجويدا ، للدرجة أن أحد النقاد قال : يمكن القول بأن تاريخ النوع الأدبي الذى نطلق عليه اسم القصة القصيرة يستغرق تاريخ فن القول في أمريكا ، هذا إن لم يكن يستغرق تاريخ أدبها كله

يبدأ تاريخ القصة القصيرة في أمريكا بواشنطن إرفنج الذى ظل مقبدا بتقاليد الصور السلوكية والأخلاقية في إنجلترا . ثم جاء بعده إدجار آلان بو ، وناثانيل هولورن Nathaniel Hawthorne ، وجاء بعدهم برت هارت Bret Hart ، وهنرى جيمس ومارك توين وباك لندن ، ثم جاء أخيرا أو . هنرى (لقد أوردت هنا بالطبع أكثر الأسماء شهرة وذووعا) وهناك دون شك مميزات قوية دعت أو . هنرى إلى أن يبدأ إحدى قصصه «الفتاة وعاداتها القديمة The Girl and the Habit» ، بالتبرم من هجوم النقد عليه ، وضمهم له ، بسبب تقليده بعض الكتاب «من أمثال : هنرى جورج وجورج واشنطن وواشنطن إرفنج وإرفنج باشن» . وسبب سخرية منهم . إن القصة القصيرة هي النوع الأدبي المستغل بدنه أساسا في النثر القصص الأمريكي ، ولاشك أن قصص أو . هنرى قد ظهرت نتيجة التهذيب للنثر والتفحيط الطويل لهذا النوع .

لقد ظهر أو . هنرى في التربة الروسية بمزول عن تلك الروابط التاريخية والقومية ، ونحن بالطبع ننظر إليه بطريقة تعابير نظريا إلى غيره من كتاب أمريكا . واليابانيون يقرأون قصة «البعث» نولستوى على أساس أنها رواية حب تقليدية ، ويتعاهد الجانب الأيديولوجي في الرواية إلى الخلفية . ومعنى ذلك أن الأدب الوارد يصح لتعابير هامة ، حين يمر من خلال التقاليد القومية والهيبة ، وعالما ما تكون هذه التعابير تعبيرات مشروعة . وفي روسيا بعد أو . هنرى انكاتب المتعوق في كتابة قصص الكارسلك picaresque وفي كتابة النوازل الباردة clever anecdotes ذات المهاديات المضحكة ، وهذا جانب يبدو للقارئ الأمريكي تقليديا أو ثانويا . ويكعب أن تقارن بين الطحيتين الروسية والأمريكية لأعمال أو . هنرى ، فمن بين القصص الثلاث والثلاثين في إحدى الطبقات الروسية ، والقصص الخمس والعشرين في إحدى الطبقات الأمريكية ، تتأهل خمس قصص فقط ^(١) تسيطر على الطبعة الروسية قصص الكارسلك والقصص ذات الحكمة الفكاهية ، بينما يجمع الطبعة الأمريكية بضعة أساسية من القصص العاطفية المتزعة من الحياة وبين قصص الكارسلك التى يظهر فيها المهرم تائبا أو في طريقه إلى التوبة والقصص التى يتحمس لها النقاد والقراء الأمريكان تمر في روسيا دون أن يلحظها أحد . ولعلها ترك في النفوس إحساسا نجمة الأمن (ومن أكثر القصص رولجا عند القارئ الأمريكي قصص بالعات محلات نيويورك) وكثيرا ما يستشهد المستشهدون بقول تيودور

نصا مفردا في العلو ، وهي قصة عادية جدا .

ويتجلى أو . هري الحقيق في السحرية التي تسيطر على كل قصصه ، ويتجلى كذلك في إحساسه العميق بباشكل وانراث ولا بألو الأمريكيون جهدا في إثبات التشابه في وجهة النظر بين أو هري وشكسر . إن طريقتهم في التعبير عن محرم القومى والفقار الرسمى لا يهتم في هذه الحدة بالقدرة ، بل بدرا أو هري لأن فرائمه متعة في دأب . والفقار الرسمى يقدر في أو هري ما يعتقده في أدبا من براعة الساء ودقة الحكمة في المواقف والأزمات ، وإحكام الحدث وسرعته . وكما هو الحال في أعاب أى كاتب تنقل إلى تربة نجية تعطينا قصص أو . هري - بعيدا عن تقاليد القومة - إحسا بالاكتمال بانقص عدم الإحكام والمفوض الواضح في أدبا

٢

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع . ولكنها جوهريا شكلان يفقدان على طرفي نقيص . وهم - نتيجة لذلك - لا يتطوران بطريقة مترامية وبمس الدوحة في أدب من الآداب . الرواية شكل توفيق (سواء تطورت بشكل مباشر عن مجموعات من القصص أو اكتسبت تعقيدا بإضافة عناصر سلوكية وأخلاقية إليها ، أما القصة القصيرة فهي بصفة أساسية شكل أولي (وهذا لا يعنى أنها شكل بدائي) . تنبع الرواية من التاريخ والرحلات . بينما تنبع القصة القصيرة من الحكايات الخرافية والبرادر . والفارق بينها فارق جوهري يكر في التعبير لدى تقوم عليه كل منهما . هذا الفارق مشروط بالخبر الأساسى بينهما من أساس أنها شكلان : أحدهما كبير والآخر صغير . ولا يكون التكرار على أحد الشكلين والاهتمام بأحدهما دون الآخر مقصودا ، على الكتاب وحدهم فقط . فالآداب المختلفة تركز عايتها - أيضا - على هذا الشكل أو ذاك .

ويجب أن يقوم بناء القصة على التناقضات واللبس والتضاد . الخ غير أن هذا كله ليس كافيا ، فالقصة تلقى بثقلها في اتجاه النهاية ، كما يحدث تماما في النادرة . حيث ينتج أن تردد سرعتها شبه القسلة للمقاومة من طائفة . وذلك لكي تفسر الهدف بكل قوتها وثقلها . وحديث ينصب هنا - بالطبع - على قصة الحدث . تاركا جانباً قصص الاسكتشات أو قصص . السك Skaz ، التي تميز القصص الروسى مثلا . ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يعرض أن تقوم على شرطين . أولها صغر الحجم . وثانيها تأثير الحكمة على النهاية . وهذا الشرطان يؤدبان إلى شئ مميز تماما عن الرواية من حيث المذهب والنمط

وتلعب بعض الوسائل الفنية في الرواية دورا هاما . من تلك الوسائل الإيطاء وإدماج مواد متباينة ومتعددة وربطها ببعضها البعض ، هذا بالإضافة إلى مهارة ضم الأجزاء والعصول إلى بعضها البعض وتنسيقها ، وكذلك خلق مراكز متقابلة في الأحداث وابتداء العقد المتوازية وهكذا . وتكون النهاية في مثل هذا النوع من الساء

روزفلت . «لقد أوحى إلى قصص أو . هري بالإصلاحات التي فت بها لأحوال بالعات المخلات في نيويورك» ، وهكذا تمضي الأسطورة القديمة التي تعلماها في المدارس ، أسطورة تأثير قصة نورجيسف «اسكتشات من حياة صبي» على إلاء العبودية ، وتأثير روايات ديكنز على إصلاح المحاكم الإنجليزية . وهكذا يظل رؤساء الدولة ورجلها أنهم يعلون من شأن أنفسهم ومن شأن الأدب حين يصرحون بمثل هذه الأقوال ، وهم في الواقع يعنون سداجتهم النهائية . ولقد حاول النقاد الأمريكيون (كما حاول النقاد الروس مع تشيكوف) برص أعمال أو . هري إلى مستوى لأعمال الكلاسيكة العظيمة ، فزعموا بإصرار وجود أوجه شبه بينه وبين شكسبير مثلا ، وذلك على أساس اشتراكها في الإطارين العاطفي والعقلي . يقول أحد هؤلاء النقاد : «يمكن لأو هري صاحب القلب الكبير ، الديمقراطي الرعة والمثا أن يضع يده على قلبه ويقول بكل إحلاص : «لا يدعنى أى شئ يصدر عن الطبيعة البشرية»

ولقد كان أو . هري في الغالب رجلا كبير القلب ، ولاشك أنه قد عانى ما عاناه الآخرون في ظل أحوال الحضارة الأمريكية ولا شك أيضا أن هذه المصدا قد روعته ومع ذلك فإنه لم يكتب قصصه لرجال الدولة ، لأن تقويمه لهذه القصص يتجاوز إطارا من رورست . فقد عرضت عليه قوانين القصة القصيرة التي يعمل على تشويه الواقع أكثر من مرة ، وقد فرص عليه ذلك إلا يجعل منه متساعفا ، واكتفى بأن يسد هذه الصفة إلى شخصية محقق . وذلك تعاديا لسقوط الخشخ مع سقوط بطله . لقد كان جيمس فالسبر - بطل إحدى قصصه - في الحياة الواقعية على كعصا إلى بطل حريته ، إذا وفق على القيام بفتح خربة تقود لها قفل على درجة عالية من التعقيد والإحكام ، إلا أنه سبق إلى السجى بعد إيجار هذا العمل^(٢) . أما في القصة فقد قام فالتين بفتح قفل لباب سرداب ، وذلك من أجل إنقاذ لثاة صغيرة كانت محبوسة داخل السرداب وحين رأى المحقق ذلك لم يمس فكرة القصر عليه عفايا على سرقاته السابقة . وكانت عادة فالتين في الحياة الواقعية أن يفتح أقفال خزائن بلا آلة من أى نوع ، مكتفيا باستخدام طرقا أصابعه بعد أن يحكمها بورق الصمغ . وفي القصة يجده على عكس ذلك يستخدم الآلات . وحين سئل أو . هري عن سبب ذلك أجاب : «إن أسنان تصطلك حين أنجيل الحشيشة الناعمة من احتكاك الصمغ بالأصابع» . ولهذا فالتى أصل استخدام الآلات إذ لا أحب لصديق أن تملى . والآلات تجعل جيمى - كما ترى - قادرا على تقديم هدية لصديق ، هدية تعبر عن تسامح الإنسان الذي قصي مره في السجن^(٣) ، ومن المفيد لاستجلاء هذه النقطة ذكر قصة أخرى رواها صديق لأو هري - آل جيسجر Al Jennings - تتعلق برص أو . هري استخدام حبكة كان هذا الصديق قد اقترحها عليه ، في قصة عن فتاة أعراها لحد الأثرباء ، ثم قتلت بعد ذلك . لأنه رخص أن يعطينا تقودا طلبا من أجل طفلها المختصر . كان جيسجر حائقا بسبب عدم اهتمام أو . هري بالقصة وسأله : «ألا تعتقد أن لقصة سائى نصا حقيقيا ؟» وأجاب أو هري : «إن لها

قصة استرخاء لا نقطة توتر. ويجب أن تتصاعد الخط الرئيسي للحدث في نقطة ما تسبق النهاية. وبما هو قرير الرواية ولصيق بها «اخواتي» - النهايات المفتوحة والمحصلات التي تتحدد المنظور، أو التي تُطلع القارئ على مصير الشخصيات الرئيسية (كما هو الأمر في ويات رودس Rudin والحرب والسلام) ومن الطبيعي أن تكون النهايات المصححة - نتيجة لذلك - بادئة الحظوظ جدا في الرواية (وعالما ما تكون - إن وجدت - دليلا على تأثير القصة القصيرة في الرواية) ، ذلك أن هذا الشكل الضخم المكون من أجزاء عديدة لا يتسع لهذا النوع من البناء. والقصة القصيرة على عكس ذلك محدب إلى نقطة نهاية بطريقة غير متوقعة تماما كل ما يسبق هذه النهاية ، وذلك بدرجة عالية من التكثيف والسرعة. ويتجنب أن يكون في الرواية إرجاء من نوع ما بعد نقطة الذروة ، بينما الأمر الطبيعي المؤلف في القصة القصيرة أن تصل إلى الخفاقة والذروة ونظف هناك. إن الرواية بمثابة رحلة طويلة عبر أماكن عديدة ، رحلة تعقب عودة هادئة ، أما القصة القصيرة فهي بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى للمشهد.

لم يستطع تولستوي أن يهيئ دوائه آما كارينا يموت البطلة ، وكان عليه - رغم صعوبة ذلك - أن يكتب فصلا إضافيا في رواية تتمحور أساسا حول مصير آنا ولو لم يفعل لصارت القصة مسرفة بطول مزودة بمفصول وشخصيات مضحكة إلهاما كابلا ، إن منطق لشكل يتطلب الاستمرار ، وكم كان ذكيا أن تمتد الشخصية الرئيسية قبل أن تتحدد مصائر الشخصيات الأخرى. وهناك سبب وجيه لأن يظل الأبطال مستمرين حتى النهاية - أو محاولتهم ذلك على الأقل - حيث يحاولون إنقاذ أنفسهم من الموت ، وهم على شفا حرة مه (وتسقط في الطريق الأدوار الثانوية) . ولقد ساعد توسوي على تحقيق ذلك التوازي الكائن في البناء القصصي ، مثل مساعدة ييفي Levin آنا في مركز البطولة منذ بداية الرواية. ولقد كان هدف بوشكين في حكايات بلكين مقاييرا لذلك ، كان هدفه أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة ، وبذلك يحقق تأثير اخل المدجج (انظر قصصه : العاصفة الثلجية وصباح الثابت) إن القصة تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد ، أما الرواية فتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التي لا عمل إلا بمساعدة النسق الكلي المكون من معادلات متعددة المجهول ، معادلة تكون المحطات الوسطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائي نفسه. بقصة بوشكين الرواية فهي شيء شبيه بالضرورة أو بالضرورة ، وعلى سبيلها .

لم يحصص القصة لخل هذا التخييل والتخفيف إلا في أمريكا لأنها شكل صعب خاص (قصة قصيرة) وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكي يرتبط في أذهان كتابه وقرائه بالأدب الإنجليزي . بل كان يُصم إليه باعتباره أدبا «ريعا» يقول واشستن إن أمج في مقدمته للاستكشاف الذي رسمه للحياة الإنجليزية «مسألة براسبريدج Bracebridge Hall» بلهجة مريرة «كان ثبت محدد أن يعبر براس من عادات أمريكا عن نفسه بإجليزية

مقبولة .. ولقد اعتبروني شيئا جديدا عربيا في عام ١٨٤٠ ، نصف صمحي بحمل الريشة في يده بدلا من أن يحملها على رأسه . وكان ثمة شوق لسامع ما يقوله هذا الكائن عن مجتمع منحصر » . وقد اعترف إرفنج - مع ذلك - أنه نشأ على قيم الثقافة والأدب الإنجليزيين وكانت الاستكشافات التي رسمها ذات صلة لا تتكرر باستكشافات التقاليد والأخلاقيات في الأدب الإنجليزي : «ولما كنت قد ولدت ونشأت في وطن جديد رغم تعلمي منذ البداية أدب وطن قديم ، فقد كان عقلي مردحا منذ الصغر بتداعيات تاريخية وشعرية ، لما ارتباط بأماكن أوروبا وعادات أهلها وسلوكياتهم . وهي عادات وسلوكيات يصعب تطابقها مع عادات وسلوكيات أهل موطني .. إنهم إنجلترا بالنسبة للأمريكان هي محط الكلاسيكية ، كما أن يصاب بالنسبة للإنجليز هي محط الكلاسيكية . وكذلك ترددهم لدى الحقيقة - بالنسبة لي - بتداعيات تاريخية تساوي ما نتج به روما العظيمة بالنسبة للإنجليز » . صحيح أنه حاول في كتابه الأول عن الاستكشافات استخدام مادة أمريكية (ريب فان وينكل Rip Van Winkle وفيليب من بروكسوكيت Philip of Pokanoket) وفتح إرفنج القصة الأخيرة معبرا عن أسفه لأن : «أولئك الكتاب القدماء الذين كتبوا عن اكتشاف أمريكا واستقرار أهلها لم يقدموا لنا وصفا تفصيليا محايدا عن الشخصيات البارزة التي عاشت في تلك الفترة المبكرة» . ومع ذلك ظلت هذه الاستكشافات التي كتبها تقليدية من حيث اللغة والظن ، إذ ليس فيها ما هو «أمريكي» بالمعنى المعاصر للكلمة

ولقد برز بشكل واضح جدا اتجاه النثر الأمريكي للمنظور . في اتجاه القصة القصيرة . وذلك في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفي نفس الوقت تطور الأدب الإنجليزي في اتجاه الرواية . وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت أنواع عديدة من المجلات تلعب دورا ملحوظا في كل من الأدبين الأمريكي والإنجليزي . وأخذ عدد هذه المجلات يتزايد شيئا فشيئا . وجدير بالذكر أن الرويات الصحفية التي كتبها بولوار ليتون Bulwer Lytton وديكنز وذاكري بشرت أولا في المجلات الإنجليزية . بينما كانت القصة القصيرة تحتل مركز الصدارة في المجلات الأمريكية . ولعل في ذلك دليلا جيدا - يذكره اتفاقا - على أن تطور القصة القصيرة في أمريكا لا يمكن اعتباره نتيجة مباشرة لظهور المجلات . وليست هناك عينة صادقة سواء في هذه الحالة أو في غيرها . ذلك أن دسوح لقصة القصيرة قد ارتبط مباشرة بمجلات . إلا أنه لم يكن نتيجة لهذا الاستد

وقد كان من الطبيعي في تلك الفترة أن يظهر النقد الأمريكي اهتماما خاصا بالقصة القصيرة ، وكان من الطبيعي أيضا أن يصاحب هذا الاهتمام غور واضح من الرواية . وتعد وجهة نظر إدجار آلان بو هامة في هذا السياق وذات معنى ، خاصة أنه كاتب من مؤسسي القصة القصيرة . وبعد معاناته عن قصص ماثيل هوثورن برعا من اللامبالاة للحصائص المميزة لبناء القصة يقول بو : «تستغرق الأدب ولفترة طويلة أحكاما خطيرة مسبقة لا أساس لها . وهي أحكام عب أن تواجها في هذه المرحلة من تلك الأحكام المسبقة الفكرة التي

إحدى قصصه فقال : « ماذا أفعل ؟ هل أكتب لها نهاية أخرى ؟ ليست تلك طريقتي في الكتابة . فالقصة كلها منصبة في النهاية ، وأنا قدر استطاعتي لا أستخدم في القصة شيئا إلا إذا كان يهدف إلى شيء . هذا ما تقوم عليه القصة . ولكني تصعب نهاية أخرى فعلى ذلك أن البداية كلها حادثة . إن نهاية القصة الطويلة ليست إلا مجرد ختام ، وليست جزءا أساسيا في الإيقاع ، ولكن البداية في القصة القصيرة هي محام النحاح ولباب اللباب في البداية . »

هذه هي المفاهيم الأساسية للخصائص المميزة للقصة في الأدب الأمريكي . وقد بيت كل القصص الأمريكية ، بدءاً من إدجار آلان بو ، بطريقة أو بأخرى ، على أساس هذه المبادئ . ويترتب على ذلك التركيز الخاص على البداية غير المتوقعة في القصة ، والمرتبطة في نفس الوقت بكل تفاصيلها . ويترتب عليه كذلك بناء القصة على أساس اللغز أو اللبس الذي يحجب المعنى الهيكلي للحدث حتى النهاية . وكان هذا النوع من القصص في البداية ممحاً جاداً . وقد يصعب تأثير النهاية غير المتوقعة عند بعض الكتاب ، وذلك عن طريق إقحام بعض النوايا والاتجاهات العاطفية والأخلاقية ، إلا أن قواعد البناء تظل كما هي ، وذلك مثلاً عند قصص برت هارت ، حيث يكون طرح اللغز أكثر إثارة من طريقة حله . إليك مثلاً قصته « وريثة الكلب الأحمر An Heiress of Red Dog » حيث يقوم بنازمه على تمر . بل على تمرير أولها لماداً أوصى المجرور بأمواله كلها لهذه المرأة المحاملة الخاملة بصفة خاصة ؟ وثانيها لماذا كانت المرأة محبة هكذا في الاستعادة من الثروة ؟ وثالثاً الحلول غنية جداً للتوقع ، ذلك أن اللغز الأول يظل بلا حل ، أما اللغز الثاني فحلّه غير متوقع بل ضعيف ، ذلك أن المجرور قد حرّم عليها وصيته إعطاء المال لمن تقع في حبه . ونفس الانطباع تتركه فينا الحلول العاطفية والأخلاقية في قصص مثل « النخيل » من « الشوكات السبع » The Fool of Five Forks و« ميغلز Miggles » و« الرجل الصعب The Man Whose Yoke Is Not Easy » ويبدو أن برت هارت كان متردداً في وضع البداية ، خشية انقضاء على الساذجة العاطفية التي تصطبغ بها نبرة الراوي

وكل نوع أدبي يمر في تطوره بمراحل ، فأسوع الذي كان يستخدم باعتباره نوعاً أدبياً رائعاً جاداً يتعرض للتجديد ، فيتحول إلى نوع كوميدي ومحاكاة ساخرة . ذلك ما حدث للشعر الغنائي وقصص المغامرات والتراجم الذاتية . وتظهر الظروف التاريخية والمحبة بالطبع تنوعت على درجة عالية من الاختلاف والتناقض ، ولكن عملية التجديد نفسها تمارس تأثيرها على أساس أنها نوع من قابول التطور الذاتي للنوع الأدبي . والتعامل الجاد - في البداية - مع الخرافة ، بكل ما يترتب عليه من تدقيق وتفصيل في الخواطر والعلل ، يُخلل مكانه للسحرية والمثنية والتقليد الساهر . وتتفكك الروابط العلية وتتحرى باعتمادها على تقليد . ويظهر المؤلف نفسه في بعض الأحيان - مرة بعد أخرى - الإيهام بالصدق والحلية . ويكتسب بناء الحكمة طابع التلاعب بقالب الخرافة ، بينما تتحول الخرافة نفسها إلى أمر « مادي » . وهكذا يتجدد النوع عن طريق الاتصال من مجموعة من

تري أن حجم العمل الأدبي - مجرد الحجم - يجب أن يوصف في الاعتبار عند تقييمنا لمزاياه . ولا أعتقد أن أشد النقاد ساذجة ، أعنى هؤلاء الذين يكتبون في المجلات الدورية ، قد يصل إلى درجة من البهائم يدعي معها أن في حجم الكتاب أو كتلة شيئاً يثير إعجاباً ، خاصة إذا نظرنا إليها نظرة مجردة . إن جبلاً في الواقع يعطينا شعوراً بالسمو ، وذلك من مجرد الإحساس بالصخامة للمادية الذي يقله إبننا ، إلا أننا لا نستطيع الاعتراف بوجود مثل هذا التأثير عن طريق لتأمل الخالص حتى في « الكولومبياد The Columbiad » . ويصور بو - بعد ذلك - مغربة بإقامتها على الحقيقة الفنية التي يرى أن « القصيدة المفقودة » والتي لا تتجاوز قراءتها ساعة طولا هي أعظم عمل أدبي . وإن وحدة التأثير أو الانطباع مسألة على درجة عالية من الأهمية . وتعطى القصيدة المفرطة الطول - من وجهة نظر بو - على نوع من التناقض . « وقد كانت الملاحم صبيغة عن إحساس غير مكتمل بالمر ، ولذلك لم يعد لها مكان في العصر الحديث . والحكاية الثرية أقرب إلى التودج الفني ، الذي هو قصيدة » . ومن الممكن - فيما يرى بو - أن تزيد سعة الوقت في النثر : « وذلك بحكم طبيعة النثر نفسه » إلى ساعتين من القراءة الشهرية (وهو يساوي حوالي اثنتين وثلاثين صحيفة مطبوعة) . أما الرواية فيعترض علينا في سبب حجمها ، ولأنها « لا يمكن أن تُقرأ في جلسة واحدة ، فإياها بالطبع نغفد قوتها ، تلك القوة العظيمة التي تبتثق عن لتأثير الكلي » . ويستقل بو أحياء إلى خصائص القصة القصيرة : « لو أن أدبياً ماهراً كتب حكاية ، وكان ذكياً فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث ، ولكنه يصنع - بكل اهتمام وتركيز - إلى تحقيق تأثير معين يمتزج الأحداث على سلسلة من يرتبط تلك الأحداث بطريقة مثل تجعلها قادرة على تحقيق التأثير الذي سبق له تصوره . وإذا لم نحمل الجملة الأولى في القصة - في ثنائياتها - لاتجاه لإثارة هذا التأثير ، فإن الكاتب يكون قد فشل في أولى خطواته . وليس من المقبول وجود كلمة واحدة في العمل كله ، لا نخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميم الأولي وهكذا - أيضاً وبغض الدرجة من الاهتمام والمهارة - يجب أن نرسم التفاصيل فنترك في ذهن من يتأملها إحساساً بالرضا الكامل . إن القصة تقدم فكرتها بشكل صحيح لا تشويه فيه ، وذلك لأن المعركة حائلة لا اختلاط فيها ، وتلك غاية لا تصل إليها الرواية » . ولقد قال بو عن قصصه إنه يكتبها - عادة - من البداية إلى البداية ، كما يكتب الصبيون كتبهم

وهكذا يعلق بو أهمية خاصة على التأثير الرئيسي في القصة ، ذلك التأثير الذي يجب أن تكون كل التفاصيل في خدمته . ويعلق بو كذلك أهمية خاصة على البداية التي يجب أن تكون شارحة لكل ما سيقا . ولقد ركب عملية تهذيب القصة في أمريكا وعلى بالأهمية الخاصة لتأثير البهائي الذي تحدثه القصة ، هذا بينما تلعب البداية في الرواية - خاصة روايات من عهد روايات ديكنز وناكري - دوراً لا يكاد يتجاوز دور الخاتمة ، دون أن تكون هذه الخاتمة هي النهاية الحتمية . وقد كتب ستيمسون إلى أحد أصدقائه بمناسبة صدور

استمر - رغم تلك الظروف - في الكتابة واستخدم في كتاباته المادة التي كان قد جمعها خلال فترة إقامته في أوستن وتكساس وجنوب أمريكا. ومن القصص التي كتبها خلال فترة السج قصة « إصلاح بآثر رجعي » Retrieved Reformation « (عز جيسى ثلثين) وهي القصة التي تعرضنا لها فيما سبق. وتتمى إلى هذه السيرة قصص « اردواجية هارجرافس » Duplicity of Hargraves « و« طريق المصير » Roads of Destiny « وغيرهما. في هذه القصص يعتمد أو هيرى عن الهاكاة الساحرة. وأحيانا يكون جادا وانماليا وعاطفيا. هذا هو الملحق العام لمجموعته القصصية الأولى والملايين الأربعة The Four Millions « (١٩٠٦) التي تتضمن قصصا كتبت في الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥. ومن الحدير بالذكر أن أو. هيرى قد استبعد من هذه المجموعة بعض القصص التي كتبت ونشرت في نفس الفترة. وذلك لأنه وجدها غير متلائمة مع المجموعة ككل. ومن المؤكد أن أو. هيرى كان يسعى لتحقيق نوع من الترتيب يربط بين القصص على أساس أنها حلقات Cyclical. وذلك حين قرر ضم تلك القصص في مجموعات. وهذا النوع من التنظيم يعتمد - كما سترى فيما يل - على وحدة الشخصيات الرئيسية في القصص، مثل جف Jeff وآندى Andy في مجموعة «المتر الرقيق » The Gentle Grafter « وهي وحدة تؤكد هذا التنظيم وتسانده. وأحيانا يؤكد أو. هيرى مثل تلك الصلة بين قصص المجموعة الواحدة بإطلاق عنوان « فصل » على كل قصة وكذلك ما فعله في مجموعتي « قلب الغرب » Heart of the West « و« بدوامات » Whirligigs «

ولقد رتب أو. هيرى أول كتبه على أساس الحلقات. وكان ذلك الكتاب هو رواية « كريب وملوك » Cabbages and Kings التي نشرت عام ١٩٠٤. وليس هذا الكتاب في الحقيقة رواية بالمعنى الذي نفهمه اليوم. ولكنه شيء شبيه بالروايات القديمة التي نمانل إلى حد كبير مع مجموعات القصص. أو هي « كوميديا مرفعة » كما يقول أو. هيرى نفسه. تتضمن هذه الرواية سبع قصص. تعد قصة « الرئيس ميرزا فلورس وجودوين » القصة الرئيسية فيها. ثم أتت عناصر القصص الست الأخرى فيها (نقل القصة الرئيسية المتصل لأول. وثلاث. والرابع. والخامس. والسادس. والحامس عشر. والسادس عشر. بينما تحمل القصص الست الأخرى الفصول الثاني. والسادس. والسابع. والثامن. والتاسع. والحادي عشر. والثاني عشر. والثالث عشر. والرابع عشر) ويرتبط هذه القصص الست بأحداث القصة الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة. وتكرر قصته الفصل جيدي Geddie مثلا وكذلك قصة لراحة التي تتضمن الرسالة (الفصل الثاني) كلاً مستقلاً عاماً عن القصة الرئيسية. وكل صلتها بها تكمن في صدقة جيدي لجودوين ول أنها يعيشان في نفس المدينة - مدينة كوراليو. وما أسهل ما تسقط أثناء القراءة مثل هذه القصص والفصول المضممة على قصة الرئيسية. ولهم أن القارئ لا يدري على وجه التحديد

أين يكمن حل اللغز الرئيسي إلا قرب النهاية. وتقوم الرواية في بنائها على أساس ليس ما. إذ لم يكن ميرزا فلورس رئيس جمهورية أنشوريا Anchuria هو الذي لى حتمه. بل كان رئيس شركه تأمين الجمهورية - السيد واريلد Wahrfield - هو الذي لى حتمه وبالإضافة إلى ذلك فالليس هو اللغز الرئيسي مناسبة للقارئ الذي يستطيع أن يدرك وجود امر كامن في أساس الرواية. ولكنه لا يستطيع أن يعرف كنه هذا اللغز ولا أين يقع بالاصط. كما أنه لا يستطيع اكتشاف الشخصية التي تتعلق بها اللغز إلا عند نهاية القصة. ومن هنا تأتي إمكانية إدخال شخصيات مفحمة والحديث عن أحداث مفحمة تماماً. ومن هنا أيضا يمكن تبرير ذلك مادام هذا الإقحام لن يتكشف إلا مع النهاية. ومعنى ذلك أن وجود القصص الدخيلة المضممة يحتاج إلى تبرير. ولا يمكن هذا التبرير فقط في تأخير حل اللغز. ولكنه يمكن أيضا في توجيه القارئ إلى طريق خاطئ لحل اللغز. أو الإقحام بهذا الحل الخاطئ على الأقل والنهاية لا تحل اللغز فقط. ولكنها تكشف أيضا عن مكمن اللغز. كما تكشف عن مكمن التطابق بينها

وتصنع الرواية مد بدايتها أمام كل خفاق لى لتكون مع القصة الرئيسية. مسبحروك أن الرئيس ميرزا فلورس رئيس تلك الجمهورية المتقلبة الأحوال قد انتحر على شاطئ مدينة كور. وبه قد فعل ذلك هربا من ثورة معاشة وشبكة انقوع. وسبحروك أن مبلغ المائة ألف دولار التي كان يعملها في حفية أمريكية مصنوعة من الخلد أهديت لى ذكرى ولايته العاصمة. سيقولون لك إن هذا المبلغ - ميراية الحكومة واعياها المالى - لم يثر عليه أبد بعد ذلك. « ويعلن أو. هيرى في نهاية هذه الافتتاحية أن « قصة انتهت فيما يبدو قبل أن تبدأ » وقد يبدو أن نهاية المأساة ودعوة القصة العاطفية قد استندت كل الاهتمام. إلا أن قارئ يفصول قد يجد مزيدا من المعلومات في تتبع الخيوط الدقيقة التي تشكل النسيج البارز للملابسات... وعن طريق متابعة هذه الخيوط فقط سيتضح انسيب وراء دج بقود للمعجور الهدى جديز Guvuz سر. وذلك لى يرمى مقبرة الرئيس ميرزا فلورس وينفذ على انحصارها. هذا رغم أن المعجور لم يرحل الدولة التمس الخط إطلاقا. لم يره في حياته ولم يرجعها بعد موته. وأيض سيتضح السبب الذي كان يشغهم من أجله على ذلك اشجعهم أن يشقى ساعة الشقى ملقا من بعد نظرات تسيانة هادئة على تلك القصة المهمة.

وعلى ذلك يتكشف وجود اللغز منذ ابدييات الأولى لنقصه وتأخذ الرواية شكل إجابات عن أسئلة مصروحة في البداية. « تعربة » اللغز هذه تعد الهوى الرئيسي للمحبكة. ويحمل به الرواية يقوم على المقابلة أو الهاكاة الساحرة. « ونسب في ذلك أن اللغز لا يتم بحديثه بطريقة حادة. ولكنه يقدم باعت « عصر الإنارة » الشك أو السحرية. أو وسيلة لعاب المزج لى « أحيانا يؤكد المؤلف بطريقة متعددة وجود لغز في الرواية. ويؤلف لا يتق وراء الأحداث لا متلاكه الحل. كما يحدث في الروايات ابوليسية

العادية ، بل إنه على العكس من ذلك يذكر القارئ دائما بمصوره .
وحين يذكر أو . هنري أن سميت العاصم لن يظهر مرة أخرى حتى
نهاية الرواية (الفصل الثالث) بصيف قاتلا . هذا ما يجب أن
نعلمه ، وذلك أنه حين أشر قبل الفجر في ينحه راسه
Rambler حمل معه حل لغز كبير مستحيل ، حتى إن قليلا من
أهل آشوريا يمكن أن يظفروا ولو بطرح مثل هذا اللغز .

وإعجاز السيكولوجي حائب تماما ، فالتركيز في الرواية قائم على
الأحداث لا على التجربة الداخلية . ولذلك يمر القارئ مرور الكرام
على مشهد انتحار الرئيس . ولا يحاول أو . هنري تقريب قاربه من
الشخصيات بلوحة تكتي للإيهام بأنهم بشر أحياء ، فخصيات
الرواية دمي ، بمعنى أنهم يقولون ما يأمرهم المؤلف بقوله ، ويفعلون
ما يأمرهم بفعله . وهم لا يعلنون شيئا يتحتم أن يظل فيها احتفاظا
بسر السر ، وذلك لأن تلك هي إرادة المؤلف .

إن إعجاز الأساس للرواية بهذا المعنى بسيط جدا وشعاف .
وما يبرر وجود الرواية ويعملها هو اختلاط شخصية رئيس
الجمهورية - جمهورية آشوريا - بشخصية رئيس شركة تأمين
الجمهورية . وهكذا قام اللغز على نوع من التلاعب اللغوي الذي يعد
وسيلة شائعة عند أو . هنري ، هذه المصادقة البسيطة التي لا تحتاج في
داتها إلى تحليل ، نخرت في مثل هذه الرواية إلى عمق وميز لكل
الأحداث التي تقع فيها .

وتطرح النهاية حلا ذا ثلاثة جوانب : الأول أن سوا فلورس لم
يكن الرئيس الذي أمسك به جودوين ولم يكن هو الذي انتحر ،
وكأن الذي انتحر هو السيد وارفيلد . الثاني أن زوجة جودوين لم
تكن هي الممثلة إيزابيل جيلبرت ، بل كانت ابنة وارفيلد . الثالث أن
جودوين لم يستول على النفوذ (كما أصر الشيطان بليث Blythe) ،
وكما يجبل القارئ إلى الاكتناع . ولكنه أعادها إلى شركة التأمين .
والحل الأخير هو الحل الذي يتوقعه القارئ من بين هذه الحلول
الثلاثة . وهذا التوقع لا يعتمد فيه القارئ على السياق بل ينطلق في
توقعه من تصور أن هذا الحل هو الحل الحتمي . وعلى ذلك يصبح
الحل الأول والثاني مفاجئين تامين . وثم إشارات عجيبة موجودة
في المقدمة - كما هو دأب أو . هنري دائما - ذكر فيها المقبرة الغربية ،
وذلك «الشخص» (جودوين) الذي يهتم لأسباب معينة بظافة
المقبرة وبرورها دائما . وخلال قراءة الرواية يميل القارئ إلى رؤية اللغز
في أي نقطة منها عدا النقطة التي يمكن فيها اللغز ضلا .

ورغم ذلك فالشيء اللامع جدا بالنسبة لنا في هذه الرواية أنها
مجموعة قصص موحدة . إنها رواية ذات ساء «مترق» قائم على
أساس مبدأ الترتيب على حلقات ، وهذا ما يهم من العنوان نفسه
«كرب وملك» . هذا المصراع مستمد من قصة لويس كارول
Lewis Carroll الشعرية المعروفة ، وهما يقترح حيوان بحري على
انتحار الاستماع إلى قصصه التي تخكى عن أشياء كثيرة كالأحذية
والسفن والشمع الأحمر والكرب والملك . وقد كتبت الرواية بطريقة
شبيهة بطريقة الشعر الذي تعد به القوافي مسقا ، حيث تكن النية

في المهارة في إدماج أشياء متباعدة وغريبة وربطها ببعضها البعض
وواضح جدا منذ البداية الأساس المشكلى - الذي يشبه اللعبة -
للرواية ، وواضح جدا كذلك أساسها القائم على الهاكاة الساخرة ؛
ذلك كله واضح في «المقدمة» الاستهلالية التي يقولها المحاورون
تنهى سوع من النقد الذاتي . «هناك إحد حكاية صغيرة عن أشياء
كثيرة لعلها تلقى من الحيوان المحرى أدانا صاعية لأنها تنصص في
الحقيقة قصصا كثيرة عن أشياء كثيرة عن الأحذية والسفن والشمع
الأحمر وشجر السبال Cabbage Palms وعن الرؤساء لا الملوك .
هذا بالإضافة إلى الحب وبعض المكائد . في هذا الزحام تتناثر
كميات من الدولارات الاستوائية ، دولارات تستمد حرارتها من
أكف المعامرين الملتية أكثر مما تستمدها من حرارة الشمس المتقدة
وتبدو الحياة مصها - بعد ذلك كله - باردة هنا بكل ما تتضمنه من
كلام كاف لإرهاق أكثر الحيوانات البحرية ثرثرة . وهنا يشير أو .
هنري نفسه إلى بناء روايته ، ويخص بالذكر الحب والمحبكات
والمناصر الأخرى باعتبارها تعللا لربط «كل هذه الأشياء الكثيرة»
مما .

وتظهر رواية «كرب وملك» بعد علامة بارزة جدا في تاريخ
القصة الأمريكية ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق أن قلناه عن بكرة بو
للرواية . إن تنظيم هذه الرواية القائم على أساس الحلقات يذكرنا
بالأشكال القديمة للرواية ، كما أنه يعيد إلى أذهاننا مفهوم القصة
باعتبارها شكلا أوليا وأساسيا وطبيعيا للنثر القصصى . ولقد كان من
المطغ - بهذا الفهم للرواية - أن يكتب أو . هنري قصصا يمكن
ترتيبها بسهولة على شكل حلقات ، وذلك اعتمادا على العديد من سماتها
وملامحها . أما الشكل القصصى الصمم الذي يقوم على أساس دمج
مواد متعارضة ، ويعتمد على المهارة الفنية في الإسهاب في الفصول
ولصقها إلى بعضها البعض ، هذا الشكل القائم على أساس خلق
مراكز متنوعة ، وعقد متوالية . الخ هذا الشكل لم يكن واقعا
إطلاقا في إطار اهتمام أو . هنري .

- ٤ -

ورغم ما قد يبدو في حمل أو . هنري من تماسك ونجاس
- ورتابة ومال في رأي الكثيرين - فهناك تذبذب وانتقالات
وتعيرات جديدة بالملاحظة . فقد سيطرت على إنتاجه في السنوات
التي تلت صجته مباشرة (والذي نشر أيضا فيها بعد) القصص
العاطفية التي تخكى عن باتعات محلات نيويورك ، وغيرها من نهد
«حكم جورجيا Gorgia's Ruling» . وبصفة عامة تلتق في إبداع
أي كاتب العاطفية والكوميديا أو السخرية ، إذ يلتقي كلامي في
الوظيفة التي تقوم على التعارض والتناقض المشترك هذا ما يجده في
أعمال ستيرن وديكتر ، ويجده إلى حد ما في أعمال جوجول . وينسب
هذا المزج بين العاطفية والسخرية في أعمال أو . هنري بوضوح بارز
بحره أن اتجاهه إلى المناداة ذات الهابة المفاجئة الضحكة البناء
والصمم كان اتجاهه محمدا تحديدا دققا . ولذلك ترك قصصه
العاطفية للترعة من الحياة لدى القارئ انطباعا بأنها مجرد تجارب ،
لأنها من حيث الفنية واللغة أضعف من القصص الأخرى .

عادة ما تطول وتمتد التركيز ، وسماياتها تأتي بحنية لقصصات القارئ فتتركه من ثم مليئا بالإحساس بعلم الرضا . هذه القصص خالية من التركيز ، وتمتد لصنفا إلى الظروف ، ويتأوها إلى الدنيوية . وقد يكون النقاد الأمريكيان مستعدين لرفع هذه القصص إلى مستوى يتجاوز كل ما عداها ، إلا أن هذا تقييد يصعب أن موافق عليه . إن المواطن الأمريكي عادة ما يهتم نفسه وقت راحته في بيته للتأملات الأخلاقية الأدبية والعاطفية ، ومن الضروري أن يجد هذا المواطن القراءة التي تناسبه . تلك هي عاداته وتقاليد ، وهي سمعة من سمات التاريخ القومي التي تحددها خصوصيات حصارته وطريقته في الحياة . إن الخوف من أي نوع من « الإباحية » في الأدب يعد عرفا تشديدا عند الأمريكيين ، حتى لو كانت تلك الإباحية من النوع الذي يجده هند موبسان . وأو . هيري أمريكي تقليدي في جوانب كثيرة ، فهو يعترض على مقارنته بموبسان قائلا بآراءه إنه كاتب يابسي . ولأن هذه التقاليد الأمريكية في الحياة غريبة على القارئ الروسي لم تلق قصص أو . هيري العاطفية - التي نالت إعجاب الرئيس دورفلت - نجاحا عذبا .

وسنذكر هذه الأعمال ، ونركز اهتمامنا على إحدى قصص أو . هيري الأولى . وهي قصة نلصنا بغربة بانها بما يؤكد طبيعة الإبحارات الأولى لأو . هيري في هذا المجال ، تلك هي قصته « طرق المصير » التي نشرت لأول مرة عام ١٩٠٣ ، ولم تظهر مطبوعة في كتاب إلا عام ١٩٠٦ (في المجموعة التي تحمل نفس العنوان) والأحداث هذه القصة لا تقع في أمريكا ، بل تقع في فرنسا في القرن الثامن عشر بين الثورة . والقصة تتكون من ثلاثة فصول بعد كل واحد منها في الحقيقة قصة مستقلة . يصدر الشاعر القروي دافيد ميجور David Mignot قرينه راحلا إلى باريس والطريق الذي يسلكه ينتهي إلى تقاطع « بمند الطريق مرامح ثلاثة ثم ينتهي إلى شئ محير ، هناك طريق واسع إلى اليمين ، ثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيسر ، وتلا ذلك قصة منفصلة بعنوان « الفرع الأيسر The Left Branch » تنتهي بانطلاق طفلة من مجلس المركب دي بويرنوي Beaupertuys تؤدي إلى وفاة دافيد . يعقب ذلك مباشرة الجزء الثاني بعنوان « الفرع الأيمن The Right Branch » بادئا بنفس العبارات « بمند الطريق مرامح ثلاثة ثم ينتهي إلى شئ محير ، هناك طريق واسع إلى اليمين ، ثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيمن » . وتنتهي هذه القصة الثانية أيضا بموت دافيد في ظروف مغيرة وإن كان بنفس مجلس المركب دي بويرنوي . ويأتي عقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان « الطريق الرئيسي The Main Road » بادئا بنفس العبارات الانتحالية ، ولكنه ينتهي بعودة دافيد إلى القرية بعد دقيقة من التفكير . تأتي بعد ذلك القصة الثالثة ، وتنتهي بانتحار دافيد مجلس وقع في يده مصادفة . وهذا المجلس كان ذات يوم في حجرة المركب دي بويرنوي .

تعتمد هذه القصة في مآلتها على فكرة « الطرق الثلاثة » ، وهذه الفكرة ممتعة فولكورية تعبر عن حتمية القضاء والقدر . يؤكد ذلك

الاقتراس الشعري (الذي يرد مرة واحدة عند أو . هيري) الذي يشير إمكانية « تغيير المصير أو تجنبه أو التحكم فيه وتشكيله » . وليس الجديد في هذه القصة بالطبع الفكرة نفسها ، الجديد فيها تركيبها من ثلاث حكايات مستقلة اعتبرها الكاتب متعابرة . ولذلك لم يمس الكاتب فقط بتركها دون مبررات تربطها ببعضها البعض ، ولكنه لم يمس أيضا بإبداع أي إمكانية لصياغتها في كل مترابط . وعلى ذلك قدم الحكمة حارية في تنوعاتها الثلاثة المتمثلة على شكل تواريات عردة دون رابط يوحد بينها بطريقة أو بأخرى في كل موحد كما هو المفترض عادة . ولناخذ على سبيل المقارنة - مثلا - قصة توبستوي « ثلاث ميتات » التي قدمت تواريات « السيدة والعلاج وشجرة » بطريقة مبررة في سق مترابط من الأحداث على النحو التالي « التوقف في الطريق / السائق / حذاء العلاج / الوعد بصيب الصليب .. الخ » . أما أو . هيري فيقدم لقارئة عالما بها بأنها يكون كل جزء فيه كلاً مستقلاً ، فالبطل يبدأ حياته من جديد في كل مرة وينتهي الأمر كما لو كان المؤلف قد نسي أنه مات في الفصل السابق نحن إذن نأزاء حكايات ثلاث تتصل ببعضها البعض ، غير أن اتصالها لا يقوم على أساس مبدأ الترابط المعنى لمغامرات البطل (كما هو الأمر في روايات للمغامرات) بل يقوم على أساس المقارنة والتقابل . وعلاوة على ذلك مرحلة البطل التي تفرص الفكرة لا ترتبط بوحدة مصيره - وهي أن تكون الرواية رواية مغامرات ، لو فـا بتعبير نهايات الحرايين الأول والثاني (مع استفاء شخصية دافيد حية) . وعلى العكس من ذلك فإن كل ما يحتاجه في رواية مغامرات لكي يموت البطل هو أن يهدف كل الأدوات « المساعدة » (كما حدث بشكل واضح في إحدى روايات دوماس)

ومع ذلك فإن جودة بناء هذه الرواية لا تفقد عند هذا الحد ، فالخط الرئيسي للبطل دافيد ميجور والأحداث قد انقطع مرتين بموته ، ثم استؤنف مرة ثالثة . وبذلك انتهى الترابط والاتصال الطبيعي . لكن المستوى الثانوي للأحداث يسير على عهد مألوف في سق رمي مستقيم ، فالماركيز دي بويرنوي يسافر إلى باريس « الفرع الأيسر » ويشارك في مؤامرة ضد الملك « الفرع الأيمن » ثم يبنى بسبب هذه المؤامرة ، وتصادر كل أمواله ، ويبيع المجلس لأحداثيات بيع الماديات حيث يقع في يد دافيد « الطريق الرئيسي » . وهناك بطل ثان لم تقدم حكايته في شكل أحداث مترابطة رغم أنها تقع في خلفية الحدث الرئيسي مرحة على حلقات ، فينتهي حدث ليد آخر ، والمجلس نفسه بعد بطلا من نوع ما ، فهو ينتقل من يد لأخرى ، وفي كل مرة يقع في يد دافيد . وعلى ذلك تم اختلاط وتصارب عريق بين مستوى الحدث في القصة . المستوى الأول تقدمه قصة الماركيز وحكاية مجلسه ، وهو مستوى يتحرك في الزمان بشكل عادي . والمستوى الآخر تقدمه الحكايات الثلاث التي تدور حول البطل نفسه . وهو مستوى يتحرك دون أي رابط رمي داخلي . وهذه الحكايات تعد مقفلة على مستوى الحدث الثانوي عدة مرات . وفي كل مرة يلقي الإصعاع الجديد الإصعاع الذي سبقه ويده . وهكذا يفرق الكاتب قوانين « الاحتمال » ويتجاوز كل المبررات القصة ليحل محلها « دعوى »

نحن إذن إزاء نمط خاص جدا من جمع القصص . ويمكن القول - إذا تذكرنا أن أو . هري كان يكتب في ذلك الوقت روايته وكرب وموك - أنه كان مشغولا في تلك الفترة بشكل حاد بمشكلة الترتيب على أساس حلقات ، وأنه كان مشغولا كذلك بمشكلة الربط بين هذه الحلقات فحاول أن يتكראبية جديدة معقدة من ذلك النوع الذي وجدناه في القصة السابقة . ويبدو أنه ملّ التجريب بعد أن حاول أن يجد مخرجا من التماذج الخطية لرواية الامارات والرواية البوليسية . وانتهى به الأمر إلى التحلي عن هذه التجارب ، وبدأ في كتابة قصص مستقلة ، ثم دمج بعضها في البعض الآخر بعد ذلك في شكل مجموعات وذلك بناء على وجود خصائص مشتركة بينها من نمط أو آخر . ولعل ظروف الإبداع الأدبي التي كان يجياها أو . هري لعبت دورا ما في رفضه لمزيد من

تتصّر وصفا منها ومتطورا (وصفا لطريقة الحياة وليس كولوجية الشخصيات .. الخ) وهي النوع التقليدي الذي ساد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر . لقد تجاوز الأدب الروسي الآن هذا النوع من الرواية ، ويقوم الآن بتطوير نوع جديد . من هذا المنطلق يعد أو . هري هاما جدا بالنسبة لنا ، وذلك لأنه أنهى تطور الرواية الأمريكية في القرن التاسع عشر ، وقادها إلى التنظيم على أساس حلقات . إن مجموعات أو . هري تعد نمطا من قصص ألف ليلة وليلة ، وإن كان يقتصها الإطار التقليدي للعام الذي تقوم عليه ألف ليلة وليلة

•

كان أو . هري مضطرا لكتابة قصص قادرة على إرضاء أدواق متنوعة ، وذلك بحكم عمله في سوق أدبي . وارتبطه بشروط

أو. هري أن يكتب مسودات لقصصه ، بل كان لا يبدأ الكتابة إلا حين تكتمل القصة في ذهنه ، وكانت عملية إصلاح اللغة وتنقيحها عملية مستمرة لا تكاد تتوقف : « كان أو. هري فنانا حريصا ، كان عبدا للفاموس يداوم على مراجعته مفتحا باكتشاف أى ظلال لمعلق الكلمات يمكن على أساسها أن يتجدد المعنى . وكان ذات يوم جالسا إلى مكتبه وظهره لى . كان يكتب بسرعة خاطرة ، كما لو كانت الكلمات تتدافع بشكل تلقى من قلمه . توقف فجأة وسكن لمدة نصف ساعة ، ثم استدار ، فاعتزته النعشة إذ رأى لاأزال هناك فقال : (هل تحس ظمأ ، هلم تناول مشروبا) قلت له وقد بلغ منى الفضول أنصاه : (أبكون رأسك خاليا حين تجلس هكذا ؟) ويبدو أن

في مثل هذه المواضع ، وحين يتطلب تطوُّر السرد أو التقليد وصفا خاصا ، ينتهز أو. هري الفرصة ويحولها إلى مدركة أدبية . وفي الوقت الذي يستغل فيه بعض الكتاب أمثال هذه الفرص لاستعراض فصاحتهم ، أو لإعطاء القارئ بيانات تمهيلية عن الشخصيات وطلابها ومظهرها الخارجي وملابسها وتاريخها ، يميل أو. هري للإبحار والسحرية إلى أبعد حد . « عدد لعجوز يعقوب سراجنز Jacob Spraggins إلى بيته في التاسعة والنصف مساء مستغلا سيارته . وعليك - بكل أسف - أن تمنى أمت طرارها ، مسأعليك وصفاها غير مدعم . لو كانت هذه السيارة إحدى السيارات العامة لكان ممكنا أن اصف لك قوة محركها وعدد إطاراتها

ومن الغريب أن المفهوم الأخير الذى بنقنا دنا عند الرومانسيين الأوائل (في خاتمة قصة تورجيف «ماوى السلاء») والذى يستخدم على أو مبررا للتحفظ والصمت reticence - هذا المفهوم يقوم بوظيفة أخرى في قصص أو. هيرى، تلك الوظيفة هي تحليل وتبرير عراة ما تقوله الشخصيات في حالة ثورتها أو تمعه، وتلك عراة ذات طابع أدنى

وتجدر الإشارة بصحة عامة إلى أن الأداة الأسلوبية الأساسية عند أو. هيرى (والتي تظهر في متاه الحكمة والحوار) هي الاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد ولا يبدو عليه الترابط، ولهذا لا نجد كثيرا من الكلمات والأمكار والموصوعات والمشاغرة غير المتوقعة. معنى ذلك أن المفاجأة وكسر التوقع إحدى أدوات المحاكاة الساخرة. وهى أداة تقوم بدور المبدأ المنظم في الجمال. ولذلك لا يكون عرييا أن يبدو أو. هيرى جهلا لتجنب الوصف للمنظم الدقيق. وليس عرييا أن يتحدث أبطاله بطريقة شادة تماما. وفي هذه الأحوال تصبح السمة مبررة مجموعة من الأسباب والظروف

ولقد قدم لنا أو. هيرى دراسة من نوع ما عن الكيفية التي يتعم أن تحدث بها الشخصيات حين تكون واقعة تحت تأثير معين ما. وهى دراسة قلدها لنا في قصة «اختيار البودنج Proof of the Pudding» وهى قصة نجحت نستعيد «الجلد» القديم بين الناشر أو محرر الجريدة وبين الكاتب وكان أو. هنري يميل إلى وصف علاقته بالناشرين والمحررين وصفا ساخرا. نقرأ في قصة «غلطة فنية» التي سبقت الإشارة إليها «لسام دوركى علاقة بعثة (لو كنت أقوى بيع هذه القصة لحنة منحصة في نشر القصص لنحن على أن أقول ينتج بعلاقته محبته)». وفي قصة «اختيار البودنج» يلتقي كل من الناشر وكاتب القصة في حديقة عامة. يرفض الناشر رفضا قاطعا ما يكتبه الكاتب متعللا بأنه يخلط الخط الفرنسي لا الخط الإنجليزي. ويشيكر في جندل نظري، يعتقد الناشر الكاتب منها إياه بأنه يفسد قصصه في دروبه ولكنك تفقد كل حبكة بتلك الصربات الرئية السطحية من مرشاة فسدت، تلك الصربات التي طالما شكوت منها لك. ولو تساميت إلى مستوى القمة الأدبية التي تصل إليه مشاهلك الدرامية، ورسخت بالأنون الزاعية التي تنطليها المشاهد لما أعاد إليك ساعى البريد هذه الأطراف الضخمة التي ترسلها إلى الناشرين ليردوها إليك». ويرد الكاتب شارحا نظريته الخاصة «ألا يزال دهنتك منعقا بهذا التصور التقبى للدراما! وتوقع حين يحطف ذو الشارب الأسود الفتاة بيسي Besse ذات الشعر الذهبي - تتوقع أن ترى الأم راكمة

وقد رصت يديها إلى السماء والصوم مسلط عليها وهى تسهل قائلة (فلتشهدى أيتها السماء أنى لن أدوق طعم الراحة ليل سار حتى يقع قتل انتقام الأم على رأس الوغد قاسى القلب) ! سأحملك بما تقوله الأم في الحياة الحقيقية، إنها ستقول: (مادا؟ بيسي حطتها رجل عريب؟ يا بلقى! المصائب لا تأتى فرادى - ناولى قبلى الأخرى إذ يجب أن أسرع لإبلاغ الشرطة كيف حدث أن لم يكن معها من يرعاها؟ أريد أن أعرف كيف؟ اتعد عن طريق نطق السماء وإلا

طابع المحاكاة الساخرة. يصل الراوى للمدينة مستعلا القطار وكل ما استطعت رؤيته من خلال حركة التوافق خطان من المنارل الممتدة. تتكون المدينة من منطقة تنفع مساحتها عشرة أميال مربعة. وتبلغ طرق المدينة حوالى ١٨١ ميلا منها ١٢٧ ميلا مرصوفة. وبالمدينة محطة للمياه تكلمت مليونى من الدولارات. هذا علاوة على الخط الرئيسى الذى يبلغ طوله ٧٧ ميلا.

ويجرى حوار بعد ذلك بين الراوى وإحدى الشخصيات. أقبت به وأنا أتمد للرحيل (وهو وقت لا يحتمل سوى بعض ملاحظات العابرة): «إن عديتكم مكان هادئ منعل يجب أن أعترف بذلك. إنها مدينة ساكمة لا يقع فيها ما يعكر الصبر، والحياة فيها عادية وأليمة. إنها تعتمد على تجارة للموافد والأولى الحرفية مع العرب والخبوب، وطواحيها تمل بظافة تريد على ألى برميل من الدقيق».

وقد أشار النقاد الأمريكان منذ فترة طويلة إلى هذا الاستخدام الساخر الذى يعتمد على محاكاة بعض المقتطفات، والذى بعد إحدى وسائل أو. هيرى الأسلوبية الدائمة. ينقل أو. هيرى نصوصا من تيسون وبسبر وغيرهما معطيا لمعنى كلماتهم دلالات جديدة ومبدع منها بعض التوريات، هذا إلى جانب أنه يشوه - من عمد - أجرة من هذه المقتطفات، وهكذا. ومما يؤسف له أن القارئ الروسى لا يدرك كل ذلك كما هو الحال دائما مع الأعمال المترجمة. وخاصة في قصص الطرائف التي يعتمد أو. هيرى فيها على الخلط الدعوى للمتكم (الأمر الذى يؤدي به للخلط بين المصطلحات العلمية وبين غيرها من الكلمات، وذلك مثل استخدام مصطلح تحت جلدى hypodermical بدلا من كلمة افتراسى hypothetica.

وعالما ما يكون سلوك الشخصيات عند أو. هيرى سلوكا غير مأبوف في نكتب ويؤكد المؤلف به أحيانا هذه المראה في سلوك شخصياته. يستعد بطل قصته «غلطة فنية» A Technical Error وهى قصة سام دوركى Sam Durkee للقيام بعمل انتقامى دموى (والنار مويمة تميدية في التراث القصصى الأمريكى): «أخرج سام من جيبه مطوية ذات مقبض مصروع من العظم. استلها ثم أزال بها قطعة من الطير الخفاف كانت عاتقة بحداثه الأيسر. ظنت في البداية أنه ميسر - على حد المطوية - أن يأخذ ناره. أو أنه سينلو عليها، لئنه نمر. ذلك أن قصص نذر التي مرأتها أو التي قرأت عنها تبدأ هكذا عادة. ولكن يبدو أن هذه القصة تقدم معالجة جديدة لمصروع، ومعنى ذلك أنه متلاق الاستحسان من النظارة لو حرصت على حشة المسرح. تحدث سام خلال سيره عن المطول المتوقع لسطر، وعن ثم اللحم، وعن الكؤوس الموسيقية. وإذا استمعت إليه وإلى حديثه قل يحظر أبدا على بالك أن يكون له على وجه الأرض أخ أو حبيب أو عدو. وشم موصوعات لا نستوعيا الكلمات حتى في القصص غير المختصرة من الأعمال»

إلى إيجار أو . هري باعتباره نقطة من نقاط المدونة التي وصلت إليها القصة القصيرة الأمريكية في القرن التاسع عشر . لقد كان كاتباً وناقداً وصاحب نظرية ، وهذه خاصية لم تتحقق إلا في عصرنا الذي على عكسها عن المفاهيم الساذجة عن الكتابة باعتبارها عملية «لا واعية» يعتمد كل شيء فيها على «الإلهام» وعلى «بداخل نفس الكاتب أو الشاعر» . وربما لم يتكرر - منذ لورانس ستيرن - مرة أخرى كاتب المحاكيات الساحرة الذي يمتلك مثل تلك المعرفة الدقيقة بحرفته ، والذي يحاول مرة بعد أخرى «الاطلاع على أسرار هذه الحرفة كما فعل أو . هري

وتبقى بضع كلمات إصاحية عن أسلوب أو . هري ، مسرده ولما سطر هارل . وكتائمه مرصعة بالاستعارات التي لا تستهدف إلا إرباك القارئ ، أو الدرجة عه بعقد مقارنات مباحثة وغير متوقعة ، ذبياً . ولا تعتمد هذه الاستعارات على انصبع التقليدية بل عادة ما تنقص «المعايير الأدبية» . ذلك أنها تهدف إلى تحقير المستعار له . الأمر الذي يؤدي بها إلى كسر مشككة جمود الأساليب وتحمرها وينطبق هذا الكلام بشكل أصح على «مفردات الوصفية بصلة خاصة» وهي المواضع التي يتجلى فيها المعنى الساحر لأو . هري كما سبق أن رأينا يقول في وصف مدينة مثلاً «ورغم أن أصره الشفق لم تكن قد ظهرت بعد ، فقد بدأت الأصواء تضرر المدينة كما يندفع لفتش من مقللة عبقرة» (Compliments of the Season) . ولا حاجة بنا لإعطاء أمثلة أخرى ، إذ يمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة أن الوصف الأدبي التصنيفي والجاد لأي شيء أيا كان يمثل فة العنية من وجهة نظر أو . هري . ولا اختار كاتب مبتدئ يقوم بدور الصديق في قصة (بار الجحيم The Plutonian Fire) بفرح عليه أو . هري ماين «هب أنك تكتب مقالا وصفيًا ... مسجلا انطباعتك من مدينة نيويورك كما تراها من فوق كوبري بروكلين . المنظور البكر الذي قد صعدت بيت Pettit قائلا : «لا تكن غيباً ، وهباً بشرب بعض البيرة» . هذا أمر عادي جداً عند أو . هري في المفردات الوصفية وفي السرد . وأو . هري - علاوة على ذلك - يدخل في حوار مع قارئه لا لإيهامه بأي اتصال بينه وبين القارئ ، أو بأي اتصال بينهما وبين الواقع ، بل ليؤكد بشكل مطلق دوره ككاتب ، ومن ثم ليعالج القصة من منطلقه الشخصي الخاص ، لا من منظور رآو غير شخصي . وأحياناً يستخدم أو . هري رآوياً خارجياً (كما في قصص الجريمة) وخاصة في تلك الحالات التي يستخدم فيها اللغة المدرجة بهدف اللعب بالكلمات وما أشبه .

وإذا كان هذا هو النظام السردى عند أو . هري فالخود يس كذلك ، ذلك أن الحوار يؤدي دوراً هاماً في الأسلوب ، وفي التأثير الذي تخلقه الشبكة . وتعرض ديناميّة الكلام في الحوار - بشكل طبيعي - الإيجاز في السرد وفي التعريفات الوصفية . وللحوار في قصص أو هري علاقة مباشرة بالشبكة وبالدور الذي تقوم به الشخصيات في القصص كذلك . ذلك لأنه حوار عني في تعبيراته ، سريع الإيقاع ، غامض وملئ بطريقة ما . وأحياناً يقوم الحوار على

من أنتهي أبداً .. أوه . كلا ليست هذه القبة ، بل الأخرى البية انيون ذات المشرائط الحريرية . لابد أن يبسي جئت ، إنها عادة تجعل من العربة ، هل لبودة على وجهي أكثر من اللازم ؟ يا إلهي كم أحس بالنصباع ، ويستمر الكاتب داو Dawe قائلا هذه هي الطريقة التي ستكون بها الأم ، إن الناس في واقع الحياة لا يرتفعون في الأزمات الانصاعية إلى عالم الشعر البطولي الخالص . يسهم بساعة لا يستطيعون التحليق في هذه العوالم . وإذا كان عليهم أن يتحدثوا أصلاً في مثل هذه الأحوال ، فإنهم يستعملون مفردات اسعة طسها التي يستخدمونها كل يوم ، ولكن كلماتهم وأفكارهم تحتلظ أكثر ، هذا كل ما في الأمر ، وفي إحدى القصص التي يتجادلان حولها - الناشر والكاتب - تكشف الزوجة - عن طريق خطاب - أن زوجها قد هرب مع امرأة تعمل مانيكيرا ، فتقول : «طيب ، ماذا نعتقد في ذلك ؟» ويعلق الناشر ساخطاً : «كلمات غير ملائمة على الإطلاق ، كلمات عشية» . فلم يحدث أن يعمد كائن إنساني يمثل هذه التعبيرات المتدلة وهو يواجه مسألة مفاجئة ، ويذهب المؤلف إلى عكس ذلك فيقول : «ليس ثمة من مدح في حديث ريد طنان وهو يواجه زمة حفيقة . رجلاً كان أم امرأة . إن الناس يتحدثون بطريقة طبيعية ، بل ربما تحدثوا بطريقة أسوأ من العادية» . وتبع فكاهية القصة من أن كلا من الناشر والكاتب يحرم نفسه عقب هذا المحدث مباشرة في ورطة «درامياً مائلة» في تقصي الوقت ذلك أنها ذهبا إلى مسكن الكاتب بعد أن مثلاً في لتوصل إلى أي اتفاق حول حلها النظرية . وهناك وجداً خطاباً عما به أن زوجتيها قد هجرتاهما . وكان رآو يقول : «سبحاً رآو من الوجهة العملية» ماقصا لما كان قد طرحه نظرياً . سقط الخطاب من يد الكاتب ، وعطى وجهه يديه للزمنيتين باكياً بصوت مؤثر عقيق : «يا إلهي ! لماذا سقيتني من هذا الكأس ؟ فليكن الإخلاص والحب - أعدل عطايا سمائك - أقوالاً ساحرة يتموه بها الشياطين والخبرة ما دامت قد خدعتني» . وأخذ الناشر يتحسس أحد أذرائه سرته وهو يتمتم من بين شفتيه الشاحبتين : «أليس هذا هو الجحيم في رسالة ؟! ألا يلقى بك على أم رأسك من شامق ؟! أليس جحيماً ؟! أليس كذلك ؟! » . إن المعنى الساحر الذي تضمنه القصة يتوجه بصفة أساسية ضد اعتماد الكاتب على تقليد «الحياة الواقعية» ذلك أن المشرق دائماً لم يمتزض بأن الأشياء (في القصة) «ليست كذلك» (في الحياة) . وهو الاعتراض الذي تنوق ضرورة أن يكون الناشرون قد صدعوا به رأس أو . هري حتى دهموه إلى حالة من السخط والتبرم ، حملته يذهب إلى جوار وقوع كل شيء في الحياة

ومن السمات المميزة لتزعة المحاكاة الساحرة عند أو . هري تعامله كثيراً مع مشكلات أدبية كموضوعات لفصحه . ويسير الفرضة ليدل بأرائه الساحرة حول معضلات الأسلوب ، كما يورد آراءه في التحرير والناشرين وفي مطالب القراء هنا وهناك وهكذا . وبعض قصص أو هري تذكر بالسنوات المعروفة التي كانت شائعة في فترة ما . وهي تعتمد على المحاكاة الساحرة ، وتدور حول عملية تأليف انسوناتا . وتصح مثل هذه الأعمال عن وعي أو . هري المتيق جداً بانثرات ومعضلات الشكل الأدبي . وتؤكد ما يذهب إليه من النظر

أساس الزئزئة للشورة ، أو سوء الفهم بين المتحاورين . وهذا لا يعكس على الأسلوب فقط . بل يعكس كذلك على الحكمة .
تنتجحدث فتاة في قصة (العنصر الثالث The Third Ingredient) عن الهبة التبعة لرحلتها (حيث كانت قد ألفت بنصها في الهر يأسا) ، وفي نفس الوقت تقوم فدة أخرى بتجهيز طاجن البطاطس باللحم البقري . تمر العتاة لثابة عن أسعها لأنها لا تعد بصلا تصعه في الطاجن . تقول سيسليا Cecilia وهي ترتعد .

« لقد أوشكت على العرق في ذلك الهر اللعين »

قالت هيتي Hetty .

« لا بد من إضافة بعض الماء إليه ، أعني للطاجن . سأتى ببعض الماء وأضعه في المقلاة »

قال انصار : إن رائحته شبيهة . واعتصمت بيتي

« هـد الهر شمالي بعض المصلي ! إن رائحته عدى بمثابة رائحة مصبغ الصابون ، أو رائحة كلاب الصيد للثقة . أوه إليك نعين الطاجن انتهى لو كانت عندنا بصلة واحدة له »

وتم حقيقة هامة لها صلة بما نحن بصدده في هذه القصة فتم نوع من المودة بين دور البصل في الوجبة التي يتم إعدادها (طاجن اللحم والبطاطس) وبين دور الشاب الذي يظهر في نهاية القصة (وفي يد بصلة) . وتتضح هذه المودة في السطر الذي نقوله هيتي وننتهي به القصة . وفي قصة أخرى بعنوان (غدية مالك The Ransom of Mack يتحاور صديقان ، ويمكن من المناقشة استنتاج أن مالك مقدم على الزواج (وهو الأمر الذي يتبادر إلى ذهن صديق مالك) . ويبدو على ذلك أنهم قام الصديق بتدبير خطة معقدة تستهدف منع هذا الزواج . ولكنه اكتشف في النهاية أن عبارة مالك «على زواج العتاة لتي مرت النينة» بالإضافة إلى كلماته وكلمات العروس اللاحقة لهذا نقول . لا نعي سوى أنه الشخص الذي سيقدم مراسم الزواج بنصه ، وذلك في غيبة وجود أي شخص مناسب للقيام بذلك . وبذلك خصصت القصة القصيرة للتجديد على يدى أو . هيرى ، حتى أصبحت معه تأليفا متبعا عن القصة المسلسلة والحوار اللهاوى و كوميدي

٦

وعود لآل إلى ولع أو . هيرى بالمحاكاة الساخرة وذلك من أجل اكتشاف امادى والوحدات البنائية العامة هذه من خلالها . ولقد سقت الإشارة إلى المحاذ أو . هيرى الأدب موضوعا تتور حوله بعض قصصه ، وذلك ببناء هذه القصص على مناقشة بعض المصطلات النظرية المتعلقة بالأدب . وهذه القصص يمكن التعامل معها باعتبارها أمثالا مستقلة يكشف لنا أو . هيرى من خلالها عن مبادئه وعن مقده ساذج الخطية وهكذا . ويعطى أو . هيرى دائما على تطور الحكمة حتى في الأشياء العادية جدا ، ويتنزه كل فرصة لكي يقدم لقارئة معارفة أدبية ، لكن يحطم الإيهام بالصدق ، ولكن

بحاكي صيغة لغوية جاهرة (كليشية) وليبر التقليدية في «هرى ويرتها» ، أو لكي يكشف عن الكيفية التي ترتبط بأجزاء القصة بها ويتدخل المؤلف مرة بعد أخرى في أحداث القصة مناقش نظري مناقشة أدبية ، وعجولا القصة إلى رواية مسلسلة تتسلل إلى كل لأجزاء للكونة لها صوما تطبيقات من ذلك النوع .

ونعرض الآن لمناقشة تفصيلية لإحدى قصصه لرى النسق العام للمعارفة الأدبية واللغو عند أو . هيرى . إنه نسق يعتمد على وهي بأدوات الساء التقليدية ، ويقوم على تعريفها في الوقت نفسه . تلك هي قصة «ليلة في جزيرة العرب الجديدة»^(٧) وهي تبدأ ، بمقدمة طويلة يقيم المؤلف فيها موازنة بين هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة وبين المحسنين من الأمريكان (وذلك موضوع أثير عند أو . هيرى) ، ويهيى أو . هيرى مقدمته بقوله : «غير أن هناك الآن عشرة سلاطين لشهراد واحدة تعتبر أعلى من أن تخاف من وتر القوس ونتيجة لذلك يتوقف فن الفص» . وبلى ذلك قصة عجيبة العمود ، هي قصة «الطليعة الذي هدا ضميره The Caliph who Alleviated His Conscience» . وقصة نداء

فجأة على النحر التالي : «خطط يعقوب سراججر نفسه بعض الويسكي بالماء المعدى فوق خواته البلوطى» . ومع ذلك يكشف المؤلف عن نصه في ابدية معلقا «وهكذا بعد أن جدت انتباهك بأكثر وسائل المهنة ألعة ، سيتوقف سير أحداث القصة برهة ، وأتركك لتأمل بشيء من التذمر سيرة ذاتية مقتضبة بدأت منذ خمسة عشر عاما» . ويظهر صوت المؤلف مرة أخرى بعد تلك اسيرة المختصرة لسراججر . «ها نحن ذا قد اسبنا ولنا يتألمك اسل بعد ليس كذلك ؟ لقد سبق لك أن قرأت سيرا ... ولكن دعنا نكن مناقشين» . وينبع المؤلف ذلك ببعض التفاصيل القبية عن ماضي سراججر . وتستدعي تلك التفاصيل استطرادا قصيرا عن الخلافات الزوجية ، استطرادا ينتهى بهذه الكلمات : «كلنا قبل كل شيء بشر الكونت تولستوى ور . فيتزسيمونس R Fitzsimmons وبيربان Peter Pan وبقية الناس لا نعتقد صبرك . إذ يبدو أن القصة تتحول إلى نوع من المقالة الأخلاقية تتوجه لنقارى المتخف» . وثانى بعد ذلك بقية سيرة حياة يعقوب ، أعني أحداث حياته التي تلى مباشرة تلك الأحداث التي افتتحت بها القصة .

بعد ذلك تظهر سيسليا ابنة يعقوب «سبيليا هي البهنة . وإذا كان وصف الكاتب لها يدل على أنك فلت مطلق الحرية أن تصعب بنفسك» . تتجذب سيسليا إلى كاتب في عمل لبقالة . وتحدث في ذلك مع خادمتها أنيت Annette . وهي شخصية لها اطلاع واسع على القصص الرومانسى . صاحبت أنيت «آه يا حيتنى ! ليس ذلك رائعا .. إنه شيء مما حدث «للورلين» Lurline العسراء» . أو «الروجر Wrongs صاحب العراوى» أقسم لك أنه سينكشف عن كوت» . وبدلا من وصف عملية المعارلة ، يرى أو . هيرى أنها «مسألة شخصية لا تعص الأدب العام» بل يجب أن توصف بشكل تفصيلي منظم في إعلانات المشروبات المقوية . وأن توصف كذلك في القوانين السرية للجنح السالى من جمعية مصيدة

حياتية القديمة Woman's Auxiliary of the Ancient Order of the Rat وقد تتضمن

الأعمال المهدمة وصعاب المراحل معبنة من عملية الممارسة وذلك دون الدخول في منطقة أشعة إكس ، أو الدخول في المناطق التي يحرمها القانون

وأخيرا يشأف أو . هري القصة من نقطة البداية « الأمر الذي يؤكد تصور أن بعض القصص تتحرك على شكل دائرة ، مثلها في ذلك مثل الحياة ، ومثل الكلاب الصغيرة حين تسقط في بئر » . نتجتم بأمر احتصار أن تلقى بعض الصور على كلمات يعقوب . « بذلك تصبح الكلمات التي نقاها في البداية « بحق أبواب المحرم . لابد أنها تلك الآلاف الممتدة من الدولارات . وإذا أمكن تسوية الأمر بعثت المشكلة » . يعقوب يريد أن يرد النقود إلى ورثة صاحب المحرم الذين سبق له أن خدعهم . « والآن لابد من حدث سريع . فبقدر بنما أربعة آلاف كلمة دون أن ندرج دمة أو نطلق مسلسل أو ندرج مكتة . ونكسر عربة أو حتى راحة » . وبدأ يعقوب يحث على ورثة صاحب المحرم السيد هيو ماكليود Hugh McLeod . ويعرف بعد فترة ومقابل منذ البداية أن اسم مقال هو توماس ماكليود « هل تذكر المعري ؟ ! كلانا يعرف بعضنا البعض » . توماس سيكون التورث . ولعل أنطيت الاسم ولكن ماذا نحتفظ بسري حتى النهاية . فلأمره يكشف في الوسط حتى يستطيع التقدير . التوقف عن قراءة القصة عند هذا الحد أو أراد ذلك »

والقصة كلها مبنية على هذا النوع من اللعب المستمر الذي يعتمد على الممارسة وإيراد الوسائل وكشها . وقد يبدو أن أو . هري قد صلبك « السج الشكل » وأنه خضع خصوعا تاما لفكر شكريسكي . وحقيقة أن أو . هري عمل صيدليا . وراعى بفر . وصراعا في بنك . كما أنه قصي ثلاث سنوات في السجن . وكلها مفومات من شأنها أن تشكل كاتبا من النوع الذي يحرص على تقديم « شرح من الحياة » في أمهاته . ويتصدى . بالإخلاص قبل احديق . لتحديث من مدى الظلم الذي يعم وجه الأرض . والواقع أن أو . هري أعطى قيمة للنس أرفع من القيمة التي كان يعطيها له لاء . ورعت

إن ما ناقشناه حتى الآن ليس أمرا استثنائيا أو نادر الوقوع في أدب أو هري ، بل هو النظام المعتاد في قصصه . ومة عصر أساسي في القصة يظهر عامة عند أو . هري « مثل تقرير المؤلف عن مساهمة شخصية ما (تقديم الشخصية Vorgeschichte) » . مصحوبا في الغالب بممارسة أدية . بعد دورها عصر استاتيكا يعرف بقديم القصة . وم مثال آخر « أولا نتجتم بقديم السيرة (وإن تكن مختصرة إلى حد كبير) . وأنا أفضل أن أقص حبة الكيين المطفة بالسكر ، أي أفضل أن تكون المرارة من الخارج » (قصة : الكستان ، الكستان Thumble, Thumble) . وماله علاقة بما نحن بصدده أن أو هري يحى لنا من جديد الخط السادج لإصحام السيرة المؤلف لنا في

تادج قصص الماضي وإن يكن يعمل ذلك بطريقة كوميدية حادة يقول « والآن إلى سيرة هين الحاضرة إننا صعدنا طابق السلم » (قصة النضر الثالث)

وعكس لنا إعطاء نموذج من قصة أخرى مور بالأشنة التي أعطتها عن الممارسة الأدبية واللعب بالشكل والتي أحدها من قصة (ليلة في جزيرة العرب الجديدة)

الافتتاحية :

« لم يعد مة قصص تكتب عن حد البلاد . هه استهلك من النفس . أما بيود الصحف . وهي التي تمكن أن نحل محبة . فيكتب صحفيون شأن مهرة تروجوا مبكرا . ونسوا إراء الحياة نظرة أعادة ومتشائمة . وعلى ذلك فليس أمامنا . لشغل الأدهان الموسمي . سوى مصدرين مشكوك فيهما الحقائق والمفسدة . وسند به بما نريد ن نطلق عليه من أسماء » . (مهاى الموسم) »

بداية العقدة

بدا العقدة في قصة « النضر الثالث » بالارتفاع المبالغى لنس اللحم . والبائعة التي فقدت وظيفتها ليس لديها إلا ما يكفى شراء اللحم « هذه هي الحقيقة التي نحمل هذه القصة ممكنة . ولم يكن الأمر كذلك لاستطاعت استات الأربعة أن يفس « ولكن معهم انقصص الخبذة في العالم تمنى برفص لا يمكن مدها . وبدلت خبر هذه القصة من العيوب » . ولانسان من بعدة نمعة إلى الحدث في قصة (كستان كستان) امتاع مفهوم وساخر . بد تد العقدة باستلام خطاب « وينحدث شيء ما جور اسه بلا بدورد Blandford من قراءة الخطاب (كما هو المفترض أن يقع في القصص وعلى حشبة المسرح) »

احب

النس السابق الذي يرفض فيه أو . هري وصف جمعية الممارسة بعد نمعا متميزا جدا . ذلك أن نمط احب الذي يعتمد على التحليل استكسوي . بشر أو . هري . وبدلك فإنه يتجنب نجب ناما . وينقل مشكلات حب إلى خبئية لمعة مركز يدها في مشهد خاص . أو معلما إياها بتفاصيل خاصة (كما في قصة قلب لغرب) . وفي قصة « نار الحبيب » استطراد هام لما نحن بصددده . وهو استطراد يوازي ذلك الاستطراد الذي سبق أن اشرا إليه (وشخصية ما شخصية كاتب مبتدى)

« كتب قصص حب . وهو امر حاشيته عذما . لاني عند ن المواطنين الشائعة والمأثورة جيدا بيت موضوعا ملائما للشر . ونكتب شيء يعالج الأخطاء النفسية وبانتمو الزهور . وقد طلب الناشرون منه قصص حب ورموا أن النساء يقرأها

والناشرون على خطأ بالطبع . فاسماء لا يقران في محلات قصص الحب . بل يقران قصص ألعاب البوكر . ويقران وصفت المراهم المصنوعة من عصارة اخيار . ام قصص احب صرؤها ملحو السيجار البون والعتيات الصغيرة الملوقة لم يبحورون العاشرة . ولست أنتقد هنا أحكام الناشرين مهم عاليا رجال

مختارون ، غير أن الرجل لا يستطيع أن يكون غير نفسه ، فهو محكوم بآرائه لشخصية ودوقه . وقد عرفت ناشرتين شريكتين كانا متشابهتين تماما ، إلا أن أحدهما كان يحب فلوير بينما كان الآخر يحب الحمر .

ونقوم قصص الحب عند أو . هيرى في معظمها على أساس موقف من نوع تضيدى جدا - رجلان يجان امرأة واحدة (يؤكد أو . هيرى نفسه تقليدية هذا الموقف في إحدى قصصه) وعلاوة على ذلك فهناك دائما بعض التصيلات الإضائية ، وهي عادة تكون تصيلات كوميدية لا ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقة الحب ، غير أنها في نفس الوقت تتحول إلى تصيلات عامة وأساسية بالسبب للحبكة . وبذلك سنتقدم الحب مثلا في إحدى القصص - *Psyche and the Pskyscraper* و - مبررا للمقارنة بين العالم «الداخل» *inhospitable* ، والخل الدائم (العائل) الذي يتناري صاحبه مع «الفيلسوف» . ويتجسد موضوع الحب بالانتقال إلى صعيد آخر بشكل غير متوقع . وفي قصة أخرى هي قصة «كوبيد والشهي *Cupid & la Carte* » رى هور البطلة من مشهد الرجل وهم يأكلون ، وكيف يتمكن أحد خطباء الفتاة من غزو قلبها . ويذكرنا هذا أيضا بقصة «دليل الزواج *The Handbook of Hymen* » حيث تقع البطلة في حب أحد المختاسين عليها ، وقد سحرها معرفته «الموسوعية» التي يميز بها عبارات من النوع التالي . «توجد في هذا الجذع الذي يجلس عليه ياسيدة سائسون إحصاءات أروع من أى قصيدة» ، فسطحاته تسجل أن عمره أكثر من ستين عاما ، وأنه يتحول إلى حجم في ثلاثة آلاف سنة على عمق ألفي قدم . إن أصق منجم على وجه الأرض يوجد في مدينة كيبسجورث *Killingworth* بالقرب من بيوكاسل . وبصندوق الذي طوله أربعة أقدام وعرضه ثلاثة وسمته قدمان بوندى بوصات يتسع لطن من الفحم . إذا قطع منك أحد الشرايين «صمغى على الفرح» يحتوى ساق الإنسان على ثلاثين قطعة من العظام . انحرق برج لندن عام ١٨٤١ م . وهذه القصة تعارض القصة السابقة *Psyche and the Pskyscraper* حيث تنهى محاولات الفيلسوف إلى الإحباط الكامل . وكما هو واضح من تلك الأمثلة ، ليس ثمة علاقة بين قصص الحب عند أو . هيرى وبين قصص الحب العادية المألوفة ، فليست قصص أو . هيرى إلا محاكاة ساخرة لنوع خاص من أنماط الجنس الأدبي الخاص بقصص الحب نفسه .

اللغز وحل العقدة .

لابد أن اللغز قد بدأ لأو . هيرى - باعتباره أساس الحكمة والمليح الرئيسى للعمل - مبتدلا ابتداء «قصة الحب» . وأو . هيرى في الواقع لم يستخدم أبدا وسيلة الأخذية أو اللغز البسيط ، بل حولها صمد . إلى لعبة معشاة السر في بعض الأحيان ، خاصة في تلك اللحظة التي يعتمد القارئ فيها أن اللغز هو للمصلحة الرئيسية . وسنستخدم هنا على مثال من قصة «نهاى للرسم» وهو مثال يوارى ذلك الذي يجده في قصة «ليلة في جزيرة العرب الجديدة» . فقد فقدت فتاة صغيرة ابنة المليونير عروسها المحبوبة للصنوعة من الخرق

ويخطئ القارئ لوطن أن اختفاء اللعة سيكون هو اللغز المحرك للأحداث ، إذ يشرح أو . هيرى في الصفحة الثانية للقارئ حقيقة ما حدث ولقد سرق الكلب الاسكتلندى العروس من حجرة الطفلة . سحبها إلى ركن من أركان الحديقة الباعة ثم حفر حفرة دمر فيها اللعبة كما يعمل الخانوق الممهل . وهكذا يحل اللغز دون حاجة لاستئجار مخبر خاص ، أو لرشوة الشرطى بورقة مالية ، وحين يستيق أو . هيرى اللغز فإنه إما أن يصمه حيث لا يتوقعه القارئ . أو يكشف وجوده فقط عند دروة الحكمة كما هو الحال في قصة «كرب وملوك» مثلا . واللعب بالحكمة بعد إحدى وسائل أو . هيرى المألوفة ، ففى قصة «بلند المروعة *The Country of Elusion* » يجهض أو . هيرى فجأة لميمرض أن يكون هو اللغز الذي يتوقع القارئ منه أن يصل بالقصة إلى الذروة ، ويجعل محله نهاية محتملة للقصة وغير متوقعة . ويصاحب هذا الإحلال تعليق من المؤلف يقول فيه . «لقد سرفت مارى ذروة القصة وذهبت بها . ومع ذلك فإنها لم تنصب عسى» . قصة سرداب واسع في مكان ما ، أميال طولا وأميال عرضا ، سرداب أكثر اتساعا من سرداب تحزين الشيايا في فرنسا في هذا السرداب تحفظ جميع اللوات المصادفة التي كان يجب أن تهى جميع القصص التي رويت في العالم . وسوف أسرق من هذا السرداب إحدى ودائمه» .

استنادا إلى الأمثلة التي استشهدنا بها ، تلك الأمثلة التي تكشف اتجاه أو . هيرى العبد للكشف عن سيرة القصة ، وتكشف عن اتجاه لإخضاع الحكمة لمبدأ المحاكاة الساحرة - استنادا إلى ذلك نكتسب البهات اللامتنوعة معنى خاصا . وبمثل «عدم الترفع» في البهات سمعة بارزة لافتة للانتباه في قصص أو . هيرى ، وهي سمعة أشار النقاد إليها كثيرا . وعلاوة على ذلك فهذه البهات تكون دائما من نوع «النهات السعيدة» . ولقد سبق لنا الحديث عن نهاية القصة القصيرة عند إدجار آلن بو ، وفي القصة الأمريكية القصيرة صفة عامة ، إلا أن هنا ليس كافيا لفهم دور اللسة الأخيرة في قصص أو . هيرى . والملة وراء ذلك اعتماد قصص أو . هيرى دائما وأبدا على المفارقة أو المحاكاة الساحرة . ولا يكون هذا الاعتماد فقط في القصص التي يتدخل المؤلف نفسه في تطويرها ، بل يكون أيضا في القصص التي لا يحدث فيها ذلك . إن قصص أو . هيرى محاكاة ساخرة للمنطق الشائع المعترف به للقصة القصيرة ، محاكاة ساخرة لمنطق القياس المنطوق الذي تعتمد عليه الحكمة المعتادة . ويبدو تأثير المحاجي في ذاته سمعة عامة في كل من الرواية ولقصة القصيرة ، وفي القصة القصيرة الأمريكية بصعة خاصة ، غير أن خاصة الملائمة في قصص أو . هيرى تمثل قلب البناء ، كما أنها تتميز بسمات خاصة للعانية . إن نهايات قصصه ليست معالجات خالصة أو مافية للترفع ، إنما تبدو كما لو كانت تشب أمامنا وتبتق من ركن مظلم . وهى فقط يلاحظ القارئ أن بعض التفاصيل لها وهناك قد مهدت لمثل تلك النهاية . وهذه هى معاجاة المحاكاة الساحرة ، معاجاة مدهشة تلعب بتوقعات القارئ الأدبية ، وتضللها وكأنها تسخر منه . ونهى القصة تدريجيا بطريقة لا تتصح معها إلا قرب النهاية حيث يكفى اللغز

القصة كلها . فقد خُذع القارئ كما خُذع الممتش في نفس الوقت .
 وفي قصة « قذية ماك » التي سبقت الإشارة إليها يُخدع صديق ماك
 أيضا ، وذلك لأن كلمات ماك كانت تعني شيئا مخافا لما فهمه
 الصديق ولما فهمه القارئ منها .

ولا عراية أن تكون مادة « الجريمة » في قصص أو . هري سبحة
 المأخذ هكذا ، فلم يكن الأمر بالطبع أمر الأفاقين أنفسهم ، بل
 كانت قصص اليكاز سلك تروود أو هري بأدوات قائمة لإقامة
 حبكة . ولم يكن أظنق أو . هري من أفضل أمريكي ، بل كانوا
 فرنسيين وأسباب وعريا تمتد جذورهم إلى قصص ورويات
 اليكاز سلك القديمة . ولم يكن على أو . هري في الغالب إلا أن يقدم
 بعض المبررات التي تعتمد على عناصر المهارة أو الخداع أو على عناصر
 سوء الفهم . عناصر من النوع الذي قامت عليه قصته المشهورة
 « هدبة الساحر The gift of the Magi » (بيع الزوج ساعة
 ليشتري لزوجته مجموعة من الأمشاط هدية - وفي نفس الوقت تبيع
 الزوجة شعرها لتشتري لزوجها ساعة هدية للساعة) وبذلك تقرب
 خطة هذه الحبكة من الشكل المجرّد الذي يشبه معادلة رياضية يمكن
 استبدال رموزها بأي حقائق يود القارئ إحلالها في القصة

وبهذا النهاية المفاجئة غير المتوقعة يحتم أن تكون النهاية سعيدة .
 أو كوميدية . وهكذا كانت نهايات « حكايات بلكين » لبوشكين
 (التي تعتمد على الماكاة الساخرة أساسا) وهكذا كانت النهايات في
 قصص أو . هري (قارن بين « صانع الثابوت » لبوشكين وبين
 « صياد الرؤوس The Head Hunter لأو . هري) . لقد تعودنا في
 حياتنا اليومية على مفاجآت منسوية ، وهذه المفاجآت غالبا ما تعقب
 صيحة احتجاج ضد المقادير . وليس نعمة في الفن ما يصرخ إياه
 محتججا ، وليس من يرغم الكاتب على مباراة الأقدار في صميمها
 ولو كانت مباراة على الورق فقط . إن النهاية المنسوية تتطلب مبررا
 خاصا (الإحساس بالذنب والرغبة في الانتقام ، و« طبيعة بشرية »
 هي المبررات المعتادة في المساة) . وهذا هو السبب الذي يجعل من
 النهايات المنسوية نهايات طبيعية في الرواية السيكولوجية ، ولا تكون
 كذلك في القصة القصيرة التي تعتمد على الحبكة وعلى القارئ
 أولا أن يتقبل النهاية المنسوية لكي يفهم حقيقتها المنطقية وعلى
 ذلك يتحتم أن تكون هذه النهايات ممهدا لها بمادة قائمة وإلا قصت
 قوتها على الندوة (أو مباراة أخرى لا يجب أن تأتي هذه النهاية في
 آخر القصة) بل يجب أن تكون في حركة التدرج نحو النهاية . وليست
 النهايات السعيدة في قصص أو . هري - كما هي في « حكايات
 بلكين » - استجابة لضغط مطالب القارئ الأمريكي العادي كما يرحم
 البعض عادة ، بل هي نتيجة منطقية طبيعية لهذا النهاية المفاجئة
 وهو مبدأ لا يتجانس مع القصة المبينة على الحبكة ذات الدوح
 التفصيلية . ولهذا السبب تتدر أيضا النهايات المنسوية على شاشة
 السينما ، وفي أحيان كثيرة تكون غير مقبولة ، وذلك لأن البواعث
 السيكولوجية غريبة تماما على طبيعة الصور المتحركة . وفي قصص
 أو . هري القصيرة التي تتركز عما كانتا الساعرة هي النهاية ، تصبح
 النهاية المنسوية ممكنة في حالة النهاية المزدوجة فقط ، كما هو الحال في

بالفعل ، وحيث تؤدي كل الأحداث - بصمة عامة . ولا تقوم
 النهاية بدور الندوة فقط ، ولكنها تصبح أيضا على طبيعة القصة
 الحقبية ، من المعنى الحقيقي لكل ما حدث . ولذلك غالبا ما يحدث
 في قصص أو . هري ألا يتخذ القارئ وحده ، بل يتخذ أيضا
 إحدى شخصيات القصة « لا يطلب النص إلا نص » ذلك هو
 الموقف المثلثي المألوف في نظم أو . هري القصصية ، انظر قصص
 « أخلاق الخنزير The Ethic of Pig » و« الرجل يتسامى
 The Man Higher up » . وأو . هري لا يصبح « طرفا مصلحة »
 كما يحدث عادة في القصص البوليسية ، ولكنه يعتمد على الموضوع
 والحمل المتورة ، أو يعتمد على استخدام التفاصيل التي تصبح
 ملاحظتها والتي تتكشف هي دلالة هامة في النهاية (مثل الخاتم في
 قصة « الشبيط طيمان ورامي السهام
 Mammon and the Archer » ، ومثل الخال الموجود على
 الحاجب الأيسر في قصة « المخرقة للوثنية
 The Furnished Room » ، ومثل الزرار في قصة « تقرير
 العيس البدي » ومثل النصف داي (خمسة سنتات) القصي في
 قصة « لا قصة No Story »)

وتؤدي كل الأحداث في قصة « جيف يترز شخصية جديدة
 Jeff Peters as a Personal Magnet » إلى وقوع بيرد في
 شرك . ومهما توقع القارئ فإنه لا يمكن أن يشك في هذا ولكن
 لأمر يتكشف عن شيء مختلف تماما « قلت ومحى تقرب من الرواية
 (قد بقينا شخص ما الآن يا آدمي ، وأظن أن من الأفضل أن
 نحلهاو ... » يا ؟ لقد كان بالطبع آدمي ، وكان هذا
 مخططة . وتلك هي الطريقة التي حصلنا بها على رأس المال الذي
 عملنا به » . إن ما كان يبدو موقعا واصحا تعميره النهاية تعبيرا تاما
 ويكشف القارئ أنه قد خرب به ، لا لأن المؤلف قد أقحم شيئا رائدا
 رائعا ، بل لأنه اكتفى بعرض الحوار بين الشخصيات دون تعميق منه
 أو تدخل

ويبدو الموقف في قصة « أصدقاء في سان روزاريو
 Friends in San Rosario » موقعا واضحا للغاية : مدير
 بنك لا يستطيع إظهار خطابات صيان الكيالات الست للممتش ،
 ومن المفترض أن يكشف تقرير مدير البنك عن سر اختفاء هذه
 الخطابات . وحتى ذلك القارئ الذي تعود النهايات المفاجئة
 بقصص أو . هري يتوقع من خلال هذه الحيلولة حدوث شيء غير
 عادي ، خاصة أن ضياع الخطابات أمر لا يقبل الشك : وتأتي
 النهاية على العكس من ذلك ، وتبقى من ركن مختلف ، ولذلك
 تعدل الموقف كله وتعيده . لقد اختلق المدير معه هذه القصة - قصة
 ضياع الخطابات - من أجل أن تطول ريادة الممتش ليكبه . وبذلك
 يعطي لصديقه (زميل له) فرصة لتسوية أموره قبل أن يرويه
 الممتش . ولا علاقة للقصة التي رواها المدير بخطابات الصيان (التي
 كانت في جيب سترته) ويرى القارئ بعد قراءة القصة أن بعض
 التفاصيل التي ذكرت بطريقة تبدو عرضية (المذكرة - الشباك -
 الستارة) كانت في الواقع إشارات خفية للتحول غير المتوقع في

رون The Badge of Policeman O'Roan تلميذاً ساخراً صيد حراس النخاه ، يقصد الناشرين^(١٠) . يقيم المؤلف في هذه القصة حواراً مع شخصية فان سويلر Van Sweller الذي يفترض أنه بطل قصة في حالة تكون . وتقدم خطة القصة التي مستكسب هيجه حامية حادة على النحو التالي «تلا ذلك قفزة» ، وانقص شرطى الخيالة فان سويلر .. آه .. لقد كان - ولكن القصة لم تشر بعد ، وحين تشر ستعلم كيف قاد قومه الكستانى اللون مسرعاً كاربصاصة حلف العربة المكنورة المرحصة للحطير ودمع في المطاردة وكأنه كريتون Crichton وكروسيوس Croesus وقططور Centaur وقد اجتمعوا في شخص واحد . حين تشر القصة سيحدث .. » يمكن القول إن القارئ هنا يشهد بإخراج السيارو ، ويرى المؤلف وهو يعلم البطل ماذا يفعل وكيف يتصرف . يركز المؤلف انتباهه في إعداد بطله عن ارتكاب حقايق سخيفة ، حقايق يظهر البطل ميلاً واضحاً لارتكابها . لقد تحدثت منازعاتنا مرة أو مرتين حول بعض التصرفات ، غير أن هذه المنازعات لم تدم طويلاً ، فغلب على علاقتنا مبدأ الأخذ والعطاء . ولقد أثارت مشكئة حمام الصباح أول مشادة بيننا ، إذ يرى البطل أن يبدأ دوره في القصة بتناول الإفطار والاستحمام .. ويقترح أن يستقبل ضيفاً خلال أى مهيا . ويرفض المؤلف كلا الاقتراحين «قلت كلا ، ستظهر في المشهد كما يتحتم أن يظهر سيد مهذب ، أى بعد أن تكمل أذقتك ، الأمر يدى ينف دون شك خلف الأبواب المغلقة »

من الواضح هنا أننا إزاء سخرية من تلك المشاهد الافتتاحية التقليدية التي لا علاقة لها بالحبكة . يحس البطل ببعض الضيق «أوه ، حسن ... أعتقد أن الأمر يمتك أكثر مما يحسب ، يستطيع على كل حال التحلى عن مسألة الحمام» مادمت تعتقد أن ذلك أفضل ، وإن كان لابد أن تعلم أن ذلك أمر عاى ، ويضطر المؤلف مع مضى القصة إلى تقديم بعض التدرجات لبطله الجديد . وهنا يتدخل الأسلوب الطاهر لكي يلعب دوراً في اللهر ولقد انتصر البطل حين اعترضت على ارتدائه صرة من طرز إمبريى خاص ، وصحت له أن ينشئ في منطقة برودواى ، بل وصحت للمارة (ويعلم الله أن كل مكان لا يخلو من هابرين) أن يحسبوا بهجبات واضح في شخصه للتصعب المذ ، ووجهته برها - كفى خلأق - وجهاً داكناً ناعماً ذا عينين عريضتين وخط مستقيم . وتحدث فان سويلر إلى شخص ما في النادي بقوله «يا واد يا جميل» فعذبه المؤلف من ياقته وصرخ فيه بجدة : «تحدث كالبشر نحن السماء نضر من الرجولة استخدام مثل هذه الصيغ النافهة المتنافسة ؟ هذا الرجل ليس «واد» وليس جميلاً .» ووافق البطل المؤلف هذه المرة . «إلى استخدام هذه الكلمات لأنى مرعوم على استخدامهما . إنها في الواقع كلمات ناعمة ، شكراً على حسن توجيى يا واد يا جميل»

وكان المؤلف واثقاً - رغم ذلك - أن بعضه لن يترك المشاكسة أحياناً ، وبدأ يرصد تحركاته :

وكل مؤلف - فيما أعتقد - يجب أن يكون قادراً لبطله ... وحين وصلنا إلى مكانه قال يلهمجة المتفضل : «تعلم أن هناك قليلاً من

قصة وطريقة الفارس The Caballero's Way ، حيث يقتل بونيا Tonia في حين يظل الفنى حياً ويعمل بانتقامه . ولكن تتضح هذه الفكرة أكثر نقول إن قصص أو هنرى بعدة تماماً عن أى بروغ سيكولوجى ، وبعبارة عن أى اتجاه لتحرير الإيهام بالواقع في ذهن القارئ ، كما أنها بعيدة عن أى اتجاه لخلق تعاطف من أى نوع بين القارئ وبطل القصة تأكيداً لشريرتهم . ويمكن القول إن كل تصنيفات المؤسسة لا تنطبق على أعمال أو هدى

وأو . هدى بصفة عامة لا يجتأب مواطن القارئ : قصصه دوماً عقلية وأدبية . والقصص التي يحاول فيها أن يقدم مسحة انسانية (رغم لإرضاء أدواق الناشرين والقراء) تكتسب سمعة عاطفية بالضرورة ، وتسقط بكل بساطة خارج إطار نفسه . وليس في قصص أو هدى «شخصيات» أو «أبطال» : فهو يشير جبال قارته باختيار صفات غريبة وغير مألوفة ، يصنعها متجاوزة ، الأمر الذي يجعلها يحكم بحكمها لاجئة للاتباع . وهذه الطريقة يعرض - وهذا ما يحدث بالفعل - البناء الميكلى لقصصه (وهذه وسيلة ترتبط بفن المحاكاة الساخر . انظر التفاصيل صديتين) . ولا عجب أن يكون بناء قصصه مكتملاً في عقله دائماً كما يشهد جيتجر . ولا عجب أن يكون قادراً دائماً وبسهولة على تغيير الحقايق في قصصه . وذلك لأن تفكيره يأخذ شكل المخططات والمعادلات ، شأنه في ذلك شأن أى معطر ماهر . أما جهده في الكتابة فكان ينصب على التصوير والتدصيل اللغوية ، وهذا أمر يصير إحساس الرتبة الذي يجده القارئ الروسى في قصص أو . هدى . وأو . هدى كتابه شديد التعقيد والسفة مع شهرته ووضوح لغته وقابليته للفهم . إنه ماهر في صدى القارئ حتى أنه يمشل دائماً في إدراك العاية التي يقوده إليها المؤلف ، ويمشل في إدراك مدى المحاكاة الأدبية الساخرة ومدى المداقة والتعب بالشكل التي يقوده إليها أو . هدى ولذلك فمن المفيد بعد كل ما سبق أن نتوقف قليلاً عند بعض المواضع التي يكشف فيها أو هدى نفسه عن أو . هدى الحقيق ، وتلك المواضع قصص «للمصورة» غير أنها هي القصص التي يكن فيها أو . هدى الأصيل ، أو هدى المحاكى الساخر ، وأو . هدى الذي كاد يغلبه وعيه بقضايا الأدب ، وتغلب مكائته ، ويغلبه وضعه الساخر تجاه القارئ ، أو حتى تجاه حرفة كتابة القصص ذاتها .

٧

ونعصرى الآن قصص وعشاء عند ... (وهى عند مغامرات مؤلف مسج بطل قصصه) ، وهلى نوسى Tommy's Burglar «ودار الخميم» . ويمكن إضافة عدد آخر من القصص هنا أيضاً (مثل «لاعبة» وكتاب جياهيرى Best Seller) ، ولكن سأكتفى بأكثر هذه القصص أهمية طلياً للإيجاز

تقدم قصة «عشاء عند ...» (وهى إحدى قصص المجموعة التي نشرت بعد وفاة المؤلف يمران : الحجر الدوار) مناقشة نظرية عن فن القصة . وتقدم قصة «شارة الشرطى أو .

اللمسات الخاصة يجب أن عصبها معا ، لمسات تخص الري . ويعتمد بعض الكتاب في الغالب على هذه اللمسات ، وفي رأيي أن أدق الحرس للحادم الذي يدخل في هدوء وبوجه خال من أي تعبير . قلت له بإصرار : « يدخل » يدخل . فقط . إن الخدم لا يدخلون لعرف عادة وهم يترعون بانائيد معرسيه ودون أن تفرص وجوههم بتغصص عصبية . لذلك يمكن التسليم بعكس ما تقول دون جرم صحيح لا مبرر له .

ويصب المؤلف من نصه موجهها دائما لتحرير بطله من الوهم . وذلك تنبيه لمحتو الذي لا لزوم له في حديثه . ويتجاهل اقترانه كذلك . ويشب بينها خلاف حاد حول مشكلة تناول البطل لشانه في مطعم : « إنك تعتمد أن تحولني إلى معزن رخيص عن مطعم . ليس لمكان عشائك البنية أدنى علاقة بمسار القصة . ويعترض البطل قائلا : « حتى الشخصية في القصة لها حقوق لا يمكن للمؤلف أن يتجاهلها . ولا بد لبطل قصة موضوعها الحياة الاجتماعية في بيوروك أن يتناول عشاءه . مرة واحدة على الأقل في القصة . » ويتساءل المؤلف ولماذا لا يد ؟ » وتكون إجابة البطل أن ذلك مما يطلبه المحررون بلزومه عن المشتركين في المحلات من خارج المدينة . وسألته فجأة بطريقة متشككة : (كيف عرفت هذه الأمور ، مع أنك لم تكن موجودا قبل هذا الصباح ؟) لست على أي حال سوى محرر شخصية في قصة .. أنا الذي أبدعتك ، فأنت لك أن تعلم شيئا .

ويقول قان سويلر بإهتامة عطف : استميتك عنرا الخديق في هذا الموضوع ، ولكن كنت بطلا لثلاث القصص حتى هذا النوع . أحسنت . بالدم يندفع إلى وجهي ، فكرت ثم تلمحت قائلا : « كنت أمل ... إن ... أه .. حسن .. من المستحيل بالطبع هذه الأيام طرح مفهوم جديد تماما للقصص . »

يشرح البطل للمؤلف كيف كان يتصرف في كل القصص التي كان بطلا ها بعن الطريقة « وقد فرضت على بعض الكتابات أن أرفص مرعا بطريقة غريبة على سيد مهذب مثل . ولكن الكتاب الرجال تدولوني دون تعبير يذكر بشكل عام »

ورغم هذا الحد والحد لم يسمح المؤلف لبطله بالذهاب إلى المطعم رغم محاولاته المستبينة لإقناعه بضرورة ذلك وحيوته . وذلك كان يقول مثلا : « لقد سمع لي كل المؤلفين بالذهاب ، وأعتقد أن معظمهم كان يود مصاحبي لولا إتهامه من التبذير . بعد ذلك يستغل البطل تاكسيا ، ويستأجر المؤلف - بدولارين - حرية لبيته ثم يعلق على ذلك قائلا : « لو كنت إحدى شخصيات قصتي لا مؤلفها لكان سهلا على أن أنفق عشرة دولارات أو خمسة وعشرين أو حتى مائة . لكني أعتقد أن دولارين يكفيان مصاريف على القصة في ضوء الأسعار الحالية لها . »

يعيد الناشر القصة للمؤلف وقد أرقق بها خطابا يفتح فيه حساب تعديلات أخرى . أن يذهب البطل للعشاء في أحد المطاعم

المطاعم

من خلال كل هذه التطبيقات القالمة على محاكاة الساخرة تصح نظام أو . هري الخاص دينامية الحكمة ، وعباب الوصف التصيل واللمة للكثمة ، والتجاني الواضح جدا لاستخدام أي نوع من الصبح الخامرة (الكليشيات) . ونقدم قصة « نص تومي » وهي قصة داخل قصة - أراء مختارة عن قصص الجريمة عد أو هري ، وهي محاكاة ساخرة لقصص عاطفية تدور حول عزمين بتأثير ناديين . في هذه القصة يحل الصبي تومي محل المؤلف في قصة « عشاء عد . » وكذلك يوازي اللص شخصية البطل قان سويلر . ويمكن الخلاف أن تومي يعلم اللص ما يجب أن يفعل وكيف يفعله وذلك طبقا للقانون الأدبي . لأن تومي صاحب خبرة في هذه الأمور (فأبوه مؤلف) وهكذا يمكن القول إن كنيها - اللص وتومي - يكون مشهدا تقليديا . ويتصرف كما لو كان تحت تصرف أحد الكتاب . ويتداخل للعلماء « الواقعي » و « التحليل » :

« ذهب بابا وماما إلى العاصمة لسماع دي ريسك De Reszke . إلا أن هذه ليست غلطى . إنها تبين فقط كم مر طامت القصة بالناشرين . ولو كان المؤلف ذكيا لغيرها إلى كاروسو Caruso عند مراجعة المبرقة . وسين يسأل اللص الطفل : « ألا تخافني ؟ ! يجب الصبي . أنت تعرف أنني لا أنساك .. ألا تدري أنني أعرف الخفايا من القصص وأميز بينها . لو لم تكن هذه قصة لصبرحت حين رأيتك كما بصرخ المتود الحمر ، ولعلك كنت تتحز على السلام . فيقبض عليك عند الناحية . » وحين يهر اللص سطوه على البيوت يأن له « صيا صعبا ذا شعري يدعي بيسي Bessie وهو موجود في البيت » يعلق تومي مضطرا أنه « هذه إجابة في غير موضعها . يجب أن تحكي قصة سوء حظك قبل أن تُخرج الطفل من جملتك » ويوجه تومي ياء السيناريو قائلا : « بعد أن نشي من حدائك . ونسج تجربة التحول المتباد للمشار كيف سنشفي القصة ؟ » . ويخصص اللص دور إحدى الشخصيات ، ويبدأ في تخطيط تتابع المشاهد : « حين يعود للبيت سينعرف الأب فيه على رميل الدراسة ، ويهتف بهتاف الكلبة : (رار . رار . رار) قال تومي مستعربا : « حسن . هذه هي المرة الأولى التي أصادف فيها لصا يهتف بهتاف الكلبة وهو سطو على منزل . حتى لو كان ذلك في قصة . يشكو اللص بعد ذلك قلة محصوله (لماذا يكون كل ما حصلت عليه في قصة واحدة قبلة من هذه صغيرة فاجأتني وأنا أفتح الخزانة ؟ » ولكنه حين زعم أنه يهكر في أن يصع منرت على رأس الصبي وهو يهبي عمله في جمع الأدوات القصية . يعين بومي مضطرا : « أوه . كلا لا تفعل . فإنك لو فعلت لن يشي القصة ناشر . ونجب - كما تعلم - الملاحظة على الموحدة الثلاث . ولكن ذلك صعب على كلبنا - ياعم - كم أنني لو استطعت الخروج من القصة والسطو على شخص ما فعلا . وبعد الانهاس من كل ما يدرين أن يقوم به الخرم في القصص « التي تفرؤها العائلات » . وبعد اسمع التليدي لماره « بارك الله عليك يا سيدى الشاب » يصيب اللص « والآن أسرع - ودعنا نته أنيا الصبي . فلماذا أنا قارب الألبى الكا . سطوه . »

متابعة حملها اللزجة تثير تهكم الخادمة العاطفية المتأوهة . « بعد ذلك يتغير الموقف ، ويصبح بيت موضع حب فتاة كانت « تعده » وتثير ضجره من آن لآخر . ويكتب بيت قصة تنال إعجاب المؤلف « اقتضت عرفة بيت وضرته على ظهوره » ومادته بأسماء الصديقين الذين يعجب بهم : ثابث بيت ورجيا أن أتركه يدود بومه . » وتنتهي القصة بأن يمزق بيت المخطوط ، ويصر على العودة إلى مرله .

« أنك لا تستطيع الكتابة بالحبر ، ولا تستطيع أن تكتب بدماء قلبك . ولكنك تستطيع الكتابة بدم قلب شخص آخر لكي تكون قنانياً يجب أن تكون مدلاً . حسن إني أقصّل ألابام Alabam بقديم وعمل الجيرال . هل معك ولعة أيها الخصان العجوز . ذهبت مع بيت إلى المحزن راحنا التسليم .. قلت بلا تفكير في محاولة أخيرة « ما رأيك في سوناتات شكسبير ؟ » قال بيت . « بذل إسم يعطونك إياه وأنت تقوم ببيعها ، أعني الحب كما تعلم . إني أقصّل بيع المهارث لحساب أبي » غير أني اعترضت « ولكنك تعارض » قرره العظماء « قال بيت : « وداعاً أيها الخصان العجوز . » وواصلت « النقاد ... ولكن .. افترض .. إن استطاع الجيرال أن يوطئ يدها لا بأس به لوعاسيا في عمله هناك ، فأرجو أن يحظى علماً . هل تعمل ذلك ؟ »

هنا تمس سخرية أو هري صياغة الأدب ذاتها . وهذه القصة تلقى بعض الضوء على ما تحدثنا عنه منذ قليل : أعني غياب أي تألف عاطفي (بما في ذلك عاطفة الحب) في قصص أو . هري ورفض أو . هري لقوانين « قصة الحب » أمر مبرر تماماً في هذه القصة وبطريقة واضحة .

وتفرد المحاكاة الساخرة إلى شيء آخر ، كان أمل أو هري أن يعثر عليه . ولقد وُجِدَتْ في مكتب أو . هري بعد موته قصة لم تكتمل هي قصة « الخلم » (نشرت بعد موته في مجموعة الحجر بدوّار ١٩١٢) . وقد أراد أو . هري لهذه القصة - فيما يبدو - أن تكون قصة جادة تماماً إلى درجة الاكتئاب ، فهي تتعصّل السجس والمحاكمة والحكم بالإعدام . ثم يحزن وقت الإعدام ، إعدام إحدى الشخصيات ، ويختص في غرفة الإعدام حوالى عشرين شخصاً (هم ضابط السجن والصحيون وبعض الجمهور) . وتنتهي القصة عند هذه النقطة . ومن المعروف أن أو . هري كان يتوهم أن شيئاً بعد ما يتميله رجلٌ محكوم عليه بالإعدام من صور تعطي تعاماً على الواقع . صورة حياة الأسرة ، بيت صغير وطفل وروضة « صور الانهزام والمحاكمة والإدانة والموت على الكرسي الكهربائي . كان حب كل ذلك . يأخذ روجه بين ذراعيه ، ويقبل الطفل .. نعم ، ها تكن السعادة .. لقد كان ذلك حلماً ، كابوساً .. ثم يُصْحَط على الزر الذي يوصل الكهرباء إلى الكرسي بإشارة من مدير السجن . لقد كان موري Murray يحيا حلماً شاعراً . »

وعلم من ناقد أو . هري بصدد هذه القصة أنه « كان قد خطط أن تكون مغامرة لقصصه الأخرى ، وأنها قد تكون بداية سلسلة

وتعد قصة « نار الحميم » هامة من رواية أخرى ، هي ليست محاكاة مباشرة مثل قصة « عشاء عند ... » أو قصة « لص تومي » ، بل هي على غرار الروايات المسلسلة ، وتدور حول موضوعات أدبية . وهي تشبه في بدايتها تلك المناقشة التي دارت بين الناشر وكاتب القصة في قصة « اختار البودنج » ، هي تدور حول الناشرين ، وحوار نجاحاتهم إزاء الكتاب النشئين . وحين يعطى الكتاب أصول قصصهم لناشرين ، يعتقدون أنه يتحتم عليهم التوبة بأن مصفون هذه القصص مشتق من الحياة بشكل مباشر « ويتوقف مصير مثل تلك الإسهامات كلية على ما إذا كانت هذه المطارييف مرفقا بها طوايع يريد أم لا . فإذا أريقت الطوايع بها فإنها ترد إلى أصحابها ، أما إذا بقيت على الأرض في أحد الأركان على زوج من الأحذية لكاونتر ، وعلى مثال النصر المصحح Winged Victory . وهي كومة من الجلات القديمة بها صورة لناشر بفرأ آخر عدد من مجلة فرنسية هي « الصحيفة الصغيرة Le Petit Journal » وقد عهد أن يحسب بالهنة في الانحاء الصحيح كما يتصح ذلك من الرسوم والصورة .. إن القول بوجود سلال مهملات في مكاتب الناشرين - أكاديمية - في هذا السياق تكسب كلمات أو . هري عن قصة ربة ساحره واصحة « إن مهمة المقدمة تحديرك من مفارق الطرق التي توجد في القصة الحقيقية .. ولأنها تستهدف ذلك فهي تحكي بطريقة بسيطة عن طريق استبدال أدوات الوصل بالضعفات . كلما كان ذلك ممكناً . وبما كانت المظاهر الأسلوبية التي ستظهر في ظلم المقدمة فإنها تتوقف على عامل المطبعة . » وبطل القصة الكاتب المبتدئ بيت Pettit يكتب قصص حب بدماء صديق جده وأحداثها ذات ترتيب معيّن منظم . إلا أني اكتشفت غصا في حيويها . فقد رأيت هذه القصص كما لو كنت أرى صدقات حنة المظهر دقيقة الترتيب ، ولكنها محاولة من مادتها وحصارها الحبة . » وتدور بعد ذلك بين المؤلف وبيت مناقشة من خلالها يحاول كاتب لقصة الدفاع عن نفسه . « يقول بيت : لقد تمت الأسبوع الماضي قصة تدور حول معركة بالمسلمات في إحدى مدن التعدين في أريزونا في هذه المعركة سحب البطل مسدسه عيار ٤٥ وأطلق الرصاص هل سبعة من البصوص بترتيب نواهدهم من الباب . والآن إذا استطاع مسدسي يحمل ست طلقات أن .. » قلت : (حسن . هذا أمر مختلف ، فأريزون بعيدة جدا عن نيويورك . وقد كان يمكن أن أكتب عن رجل يشتق بأنشطة أو بطارده اثنان من مجال الزاحيل لو أردت . ولم يكن أحد ليلاحظ ذلك حتى يتسه إلى الخطأ . قصيد الأخفاء إياه من جهة مالك أدمز Mc Adams Junction ويكتب للصحيفة مشيراً إليه . ولكنك هل وشك أن تواجه مشكلة أخرى :

« إن هذا الشيء الذي يدعوه الحب شائع في نيويورك كشيوعه في شيويغان Sheboygan خلال موسم بشارت فيصل . »

ويقع بيت في الحب حسب نصيحة المؤلف ، ورغم ذلك يكتب بطريقة أسوأ . « كانت القصة هراء عاطفياً ، مليئة بالتهديد ولديّة الحياشة ، والهمة التي كان بيت قد اكتسبها ضاعت . إن

منسجم في الحقيقة على الطريق الذي تصوره أو. هنري وم في
القصص الأمريكي للعصر حركة بارزة نحو قصة السلوك
والأخلاق، والقصة السيكولوجية (دريزر Draiser وشيروود
Sherwood وأندرسون Anderson ووالدو فرانك
Waldo Frank وبن هيت Ben Hecht وآخرون). في هذه
القصص يكون اختيار مادة القصة ذا معنى شكلي أعظم من البناء
نفسه. وتكتب هذه القصص ببنية فائقة، حيث تصبح البؤسة
والبررات مركز اهتمام الكاتب.^(١١) وهكذا فتحت قصص أو
هنري أبواب هذا التجديد، وذلك عما أحمله في صلبه من محاكاة
ساحرة

جديدة من القصص تكتب بأسلوب لم يسبق لأو. هنري محاكاته.
لقد قال (أريد أن يعلم الجمهور أنني قادر على كتابة شيء جديد
على، أريد أن أكتب قصة لا أستخدم فيها اللغة الدارجة، قصة
ذات حبكة درامية مباشرة واضحة، قصة أكتبها بطريقة تقرب من
فكرتي عن كتابة القصة الحقيقية.) هكذا ولجأ أو. هنري مشكلة
«شيء الجديد» وضرورة التطور وحتميته، لدرجة أنه فكر في أن
يغير كتابة القصة القصيرة وأن يكتب بدلا منها روايات، ولكن
احفظ كان له طريق آخر، إذ سظل اسم أو. هنري مرتبطا إلى الأبد
بالقصة القصيرة الكوميدية، أو ما أطلق عليه هو «محاوالات
قلم» و«لعب أطفال». ومع ذلك فتطور القصة القصيرة الأمريكية

الهوامش:

1. *Blagorodnyy žuk i drugie pesni* (The Gentle Gnat and Other Stories) Edited and with an introduction by Evgenij Zangarm and K. I. Čukovskij. Moscow-Leningrad: Gos. izd. Voenmorskoi Literatury, 1924. Selected Stories from O. Henry. Edited by C. Alphonso Smith. New York, 1942.

2. See the article, "Žizn' O. Genri" [O. Henry's Life] by K. I. Čukovskij in *Blagorodnyy žuk i drugie pesni*, p. 14.

3. A. Jennings, *Through the Shadows with O. Henry* (London: 1924), pp. 159-160. (The Russian translation of this book is *O. Genri az dno* [O. Henry Down and Out], translated and edited by V. Azov. Leningrad, 1925.) We see, then, that the burglar took and salvaged, despite every thing, were put in to motivate the ending: they were invented to replace what was lost because that is what the "central effect" required.

4. The material of the main story is a farcical revolution in antiquity: recall the Mark Twain story, "The Great Revolution in Pitcairn."

5. K. I. Čukovskij, *Žizn' O. Genri*, "Blagorodnyy žuk i drugie pesni", p. 17.

6. A woman writer famous for her descriptions of nature who published under the pseudonym of C. Gilbert Cranstock.

7. A connection with Stevenson is evident here. See his *New Arabian Nights*, which O. Henry mentions at the end of "While the Auto Waits."

8. In the introduction to another Christmas story, O. Henry quips on the same score: "So far has the new practice been carried that nowadays when you read a story in a holiday magazine, the only way you can tell it is a Christmas story is to look at the footnote, which reads 'The incidents in the above story happened on December 25th.' Ed." ("An Unfinished Christmas Story")

9. From what follows, it is clear that O. Henry means to say here: "... would have purchased an onion." It is the missing onion on which the whole story is built—an example of how he could take the merest trifle and construct an ingenious story out of it.

10. It is likely that "The Badge of Policeman O'Keen" had once been rejected by an editor and that O. Henry wrote "A Dinner at—" by way of reaction.

11. Cf. similarly constructed things: Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge," and L. Perutz's *Master of the Day of Judgement*.

كآره البشر

دافثد كونسفان

لا ٱففر كآره البشر^(١) (the misanthrope) من الآفرى؁ ذلك لأنه بآ كمهم بآفاىسهم هم إنه ٱرى نفسه بآبفا لآال (ideal) ؁ اآفاى قد عآاه الآفرون؁ وهو بفسهم لصفالهم وبفالهم ومع ذلك ٱرى المآمع عل ما هو علف؁ ذون أن ٱسطف كآره البشر أن ٱساره. وهو صارم لفظ؁ ٱدمو هنا سبفا للفسفرة. ولو كان كاففا عفر اآفاى كالسكلوب؁ أو الفاسك؁ لما كانت القواعد الفى لحكم حفا اآفاة مشكلة عنده؁ ولكنه مفاف للمآمع؁ بآمل فى فاعله صورة الشىء الذى ٱعارضه. وهذا الفوف ٱطلب حوارا؁ ولعل الأمر أنبه بما قاله شفشون عن ففمون - وهو الكآره المشهور أنفا - من أنه ءلم ٱصعل البعد عن شرفك واحد لاأفر؁ لكى ٱفل فى كل ماى قلبه من ضففة وموم^(٢)؁ وكآره البشر هآالى (ساتفرى) مثله أوجرفكفوس الفافى الذى ٱلفى نففسه (tirade) وهو ٱفل على بواباف ماففة روما الفاففة؁ قبل أن ٱجرها إلى الأبد. ولقد كان جوفنال(Juvenal) ذا بصفرة فاففة حفن أطلق على المآففل اسم ءأومرفكفوس؁ وهو اسم اشق من ءأومبرا (umbra) الفى لى ءالال؁ ذلك لأنه بصرع بفسه للمآمع وففا لآاله الفلفى.

وكآره البشر صرفة فاففة؁ فهو ٱمثل ما بففى أن ٱكون علف الإنسان المآصر؁ ولكنه لا ٱرب فى أن ٱكون له ذور فى المصارفة. وهو - بظفه - ٱفل بسبب عرلفه من مطوفة فلك المآل الاآفاة؁ الفى هى أساس صفافه للمآمع؁ فالفصائل الفى ٱطالب بها ففقد مصافها فى مآمع فرد؁ وشكواه من ففافص المآمع ولفس من وعوده. ورسم فسوة مثله؁ ففمة شىء بطول ففء؁ ولكنه فى الفوف فافه ضففة مزافه المكر.

إنه ٱندد ورفص أن ٱشارك؁ وهذا ما بفر بفه وفن ءالفى. وهو ٱفل على فافص فاف؁ فهو الفففس الفافى للمآمع؁ وهو الفى فى المطفة الفى ٱكون فففا الشىء - آفرا؁ ولذللك ٱقدم المآمع فافه وبففا - فى آن - من فلال كآره البشر. ومع ذلك؁ فالطاف

الاآفاى لكآره البشر هو - بالفأكفد - ما بفسرنا من عفه فموجا عرفا؁ فلفس اسطفه من المآمع عرفا فاف لشصففه الفرففة؁ بل هو أمر ٱفل بمفافر العالم وسفوكه. وخرة كآره البشر آفرفة ماففة؁ مافى أن كآرهى البشر لىوا فففا سواف؁ فلكل مهم فافف؁ هو انصكاس لفافف الأشكال لاففاة فاف. وما فففا - فى هذا الفف - هو هذا الفافف. ذلك الذى ٱمكر أن فففق علف الأشكال الآفرفى للآفرفة.

وفافل هذا الموفف من فلال فرافة مسرففا فلاف؁ فسمى كل مفا إلى مؤلف مسرفى فمكن؁ وهى مسرففة ءفسكولوس (Dyscolus) لفاندر (Menander) وسمى - أفا - ءكآره البشر؁ ومسرففة ءفمون أنفا (Timon of

(Athens) لشكسبير ، وه كباره البشره (Le Misanthrope) لولير ، وستكشف في كل من هذه المسرحيات كيفية تفاعل هذا النموذج مع عقدة المسرحية وتكوينها ومعنى - فضلا عن ذلك - بالقيم التي تكون كلا من الشخصية والحديث ، بالتناقضات أو لتساكل التي يتطوى عليها للثال الاجتماعي ذاته . وفي هذا المستوى الذي يمكن أن تطلق عليه مستوى المعنى والدلالة في العمل ، نستطيع المقارنة بين مختلف تجليات كاره البشر في أثينا القديمة ، وفي لندن الإليزابيثية ، وفي فرنسا إبان حكم لويس الرابع عشر .

ولقد قال المؤرخ كريستيان مير - في معرض فكره السياسي - « إن خصوصية أية ثقافة أجنبية لأنفهم دون تمييزها عن غيرها ، أو على الأقل عن ثقافة المثلث نفسه » .⁽¹⁾ ويصدق هذا القول على الثقافة الأم ، ولكن المرء يحتاج إلى محو للمقارنة ، ذلك لأن المفهوم أقل قيمة من الشخصية في دراسة الأدب ، ولتحقيق هذه الغاية عمدنا كاره البشر .

وس الواضح أن مشروعا - من منظور المبعج - ليس جدول مؤثرات بسيط ، فليس هناك دليل على أن مولير كان يعرف شيئا عن شكسبير ، أو عن مسرحية مناندر التي أنقذت من زوال بضمير ومشرت لأول مرة عام ١٩٥٩ ، ولكن التأثيرات غير المباشرة لا يبنى أن نستبعد ، فربما كان مولير على علم بترجمة إيطالية لمسرحية « تيمون » ، بضاف إلى ذلك أن مولير وشكسبير كانا بالعام « أوليولاريا » (Aulularia) لولونوس (Plautus) ، تلك التي تصور بحبلا . وتشبه مسرحية « ديسكولوس » في بعض النواحي المهمة . بل إن المسرحيتين « أوليولاريا » و « ديسكولوس » ، يتناولهما معا توحيا بمط أساسي من أعماط الكوميديا الإغريقية . ومن المفيد أن يرى الكيفية التي تغير بها هذا النمط في الدراما بعد ذلك ، حيثخذ شكل الحكى بالإمكانات الكامنة في أساليب الحياة الجديدة والتراكيب المتجددة للمعنى . ويمكن جانب من قوة الأعمال الأدبية العظيمة في أنها تحقق نظام البواحي والمشار والرموز الموجودة في ثقافة ما في أشمل شكل إبداعي ، أو كما يقول لوسيان جولدمان « تركيب كليات جديدة »⁽²⁾ . ونحمل مثل هذه الكليات - دائما - آثار الجهود المبذولة في خلقها والإبقاء عليها في حال من التورر . ولا يقتصر « التركيب » على جولدمان على الآلية القديمة فحسب ، بل يشمل الجديدة بنورها .

وبما تجعل هذه الآلية بكل تعقيداتها في نتائج الخلق الثقافي تحمل - بصفتها وطبقة للمطالب الحية - ارتباطا بأشكال الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافي ، تلك الأشكال التي تعرف أنها تغيرت نمرا عيقا من عالم دولة المدينة القديمة (أثينا) إلى عالم الأمم الأوروبية في عصر النهضة . وليس كاره البشر الذي يعيش في مجتمع والملاك من الفلاحين « هو نفسه الذي يعيش في عالم الرأسمالية السلمية الجديدة ، فله مسرحية التي تصوره ترتبط بسياقها الاجتماعي . ولكي لتحقيق من صحة ذلك - أو بحظه مقبولا على الأقل - تأتي إلى المسرحيات

دانه

يعيش كاره البشر ، واسمه كسيمون ، في مسرحية مناندر مع ابنته وعبد كهل يدبر له شؤون المنزل ، في مزرعته التي يصنعها بنفسه والمزرعة واسعة خصبة ، تمكنه من الاستقلال المادي ، وقيمتها لا يستهان بها . ويمر كسيمون من صحة الآخرين إلى درجة أنه يهجر الفلاحة ويترك قطعا من أرضه ، تقع بالقرب من الطريق العام دون زراعة ، وإذا اقتحم غريب أرضه تلقاه بفدائف من كتل طيبة وحجارة . ولكنه يكشف خداع نظاهه بالاكتمه اندقي ، عندما يهبط إلى البئر باحثا عن دلو سقط من حبله البالي ، ويتطلب الأمر مساعدة الجيران الكريمة في إخراج كسيمون من البئر ويأتي شابان لإنقاذه ، أحدهما جورجياس ابن زوجته المنعصنة عنه ، تلت التي يعيش معها جورجياس بالقرب من كسيمون في حالة فقر نسبية . والآخر سوستراتوس وهو شاب غني أثيق من المدينة يحب ابنة كسيمون ، ويحاول منذ البداية اكتساب ثقة الأب كي يوافق على زواجه من ابنته . ويبدو أن إنقاذ كسيمون من البئر يحقق له ذلك . فيستلم كسيمون أو بالمعنى الأصح يسلم مسؤولية أمر العتاة إلى أنجب غير الشقيق جورجياس الذي يوافق بسرور على الزواج . وبهذا يستعد كسيمون للانزاع التام ، ولكنه لا يجمع في ذلك ، إذ يمنعه هزل الطماخ والعبد ، وكلاهما على - قبل ذلك - من رداءة طبيعه وسوء معاملته لها . ويجري الاستعداد لزفاف العتاة إلى سوستراتوس ورفاق أنجبها جورجياس إلى تحت سوستراتوس ، إذ إن الأخير أقتنع والده أن بروج ابنته من جورجياس وهو إنسان جدير بها مع أنه فقير ، كنوع من المكافحة للحدث الرومانسي الأساسي . وخلال ذلك كله يعامل الطماخ والعبد كسيمون - الذي مازال ضعيفا متداعيا بسبب سقوطه في البئر - بحشونة ، ويعبأه على الرقص والاشراك في احتفال الزفاف برغم احتجاجه

ومن المنكر - هنا - أن نتبع حيطين أو تيمتين في هذه القصة ، فلوها قصة الحب الرومانسية التي تدور بين سوستراتوس وبنت كسيمون . والتي تتطلبها الكوميديا الجديدة . وثانيها دراسة شخصية كسيمون . ولقد حاول أرفين شافر ، في دراسة شاملة أن يهرس على أن « مناندر يقرب من حل ، ولكن هذين العنصرين غير قابلين للتوافق » ولذلك تنجح للمسرحية في تحقيق وحدة أحداث تامة ،⁽³⁾ على أن تقسم شافر بتجنب المطلق المنحصر في العلاقات الاجتماعية في دولة المدينة القديمة ، ذلك المنطق الذي يجعل من انزاع كسيمون ومصير ابنته قضية واحدة . ولا أقصد هنا مجرد ظرف عارض يقف في طريق رغبة سوستراتوس وزواجه من العتاة ، فهدد النظرة إلى الأمر لا تنحصر من تخيير شافر ، بل أهي أن كسيمون وابنته (وهي شخصية ودبة ولكنها غامضة ، ظيس لها سوى دور صغير يقرب من اثني عشر مطرا في المسرحية ، ولذلك لا تكاد يراها إلا قليلا) يكونان معا « أسرة » ، أو (oikos) باللغة اليونانية . وهذه هي الوحدة التي يخلقها نصوص كسيمون ، فيعزله عن العالم الاجتماعي

وس للملاحظ أن مثل هذه الأسر كانت تعتبر قادرة على الاستقلال الذاتي ، ولكن تربطها معا - في الوقت ذاته - مشاعر مشتركة وشعائر جماعية وروابط الزواج . ومن هنا ، على عادل الاجتماعي لا تسحاب

الحل الكوميدي ، ولكن التحول السريع لشخصية كاره البشر سيكون صير متسق مع طبيعتها ، فكينيمون لا يجمع ، كما لا يجمع تيمون في مسرحية شكسبير وأليست في مسرحية مولير ، مثل هذا التحول : وهو ذلك ، ينال التحول السريع من كرامة كينيمون الخوهرية ، فهو يملك مثل تيمون وأليست نوعا من البائة أو التفصيلة . وقد أنها إلى أن الطبيعة المزدوجة تنتمي إلى المفهوم الخوهرى لكاره البشر ، فلتكشف الآن كيفية توظيف مبادئه

في بداية أحداث المسرحية ، حين يرجع عبد سوستراتوس لاهتا من مقابلة كينيمون ، يقول سوستراتوس لأهل سبيل الدفاع عن كينيمون بل محاولا اللامس العنصر لسلوكه : «إن الفلاح الفقير ضرور . وليس هذا هو حال كينيمون وحده ، بل يشاركه في ذلك كل الفلاحين» (١٢٠ - ١٣١) ومع أن سوستراتوس جفد شجاعته عند وصول كينيمون إلا أن تصوره بمودج شائع للفلاح المكدر الحزين ، يترجع صداه ويتضخم طوال المسرحية . ويلاحظ جورجياس - بما بعد - أن نعمة كينيمون موجهة ضد الحياة العاطلة التي يعيشها الناس (٣٥٥ - ٣٥٧) وحتى كينيمون نفسه يظهر هذا الجانب لفظاظة حين يشاهد جماعة تجهر لاحتمال نحر القرايين للإله «بان» (Pan) الذي «يقم» مع الخوهريات بالقرب من بيت كينيمون ، فيلاحظ أن هذه القوى المسرفة ليست من أجل الآلهة بل من أجلهم هم ، فالآلهة نفسه يرضى ببعض كعك ويغور الطقوس . وأن العرس من الدبائح للشربة هو أن يلتمها الناس (٤٤٩ - ٤٥٣) وفي النهاية ، بعد أن أنفذ كينيمون من البئر بمجهود جورجياس وبمساعدة سوستراتوس الداخلي ، يلقى - مع احترامه أن الإنسان يحتاج إلى مساعدة الآخرين ولا يمكن أن يستقل عنهم استقلالاً كاملاً - تفسيرا واعتذارا عن مبلوكه ، فيقول إنه قد لاحظ جشع الإنسان للآكر . وتصور أنه لا أحد يراعى حقوق الآخرين ومشاعرهم (٧١٨ - ٧٢١) ، وما فعله جورجياس هو الذي قلب هذا الحكم ، خصوصا في ضوء معاملة كينيمون له . ولكن كينيمون لا يزال يحاول الدفاع عن نفسه : «لو كان كل إنسان مثل لما كان هناك حاكم ولا مساجين ، ولا حتى حروب ، ولكان كل إنسان راضيا عن نصيبه العادل (٧٤٣ - ٨٥) وفي الحقيقة . فإن مثل هذا الشعور شيء مألوف عند الإغريق ، أي أن المشاكل تظهر حين يتدخل الناس في شؤون غيرهم ومع هذا ، فهي لحظة درامية رائعة ، ويرى ناقد من النقاد أن ذلك إنجازه جدير بالاعتبار لما سطر . ذلك لأنه بعد ثلاثة مشاهد من جملة كينيمون مسحا (ربما مسحا مضحكا ، ولكنه لا يثير حلف المشاهدين ولو للحظة) يستطيع تحويله إلى إنسان ، يحاول أن يعيش حياته دون مساعدة الآخرين . وليست هذه المحاولة مؤثرة فحسب بل تنطوي على شيء «ميل»^{١٧} ورأينا أن هذا الجانب من شخصية كينيمون يمكن التنبؤ به . فهناك دلالات أخرى مثل للفتيح (البرولوج) الذي يلقيه الإله بان ، ويصف فيه ابنة كينيمون بأنها «مثل أبيها في التثنية العلية» . ولاتعرف الصحدة (٣٥ - ٣٦) في الواقع ، تبدو هذه المقارنة بين الابنة والأب غريبة إلى درجة أن بعض المحققين قد غيروا في نص المسرحية ، ولكن سوستراتوس نفسه يتحدث فيها بعد عن الحرية المتحررة للهدية التي

كينيمون يمثل في صبح هذه الروابط ، وذلك بانفصاله عن زوجته إلى التعبير المطلق في عزل ابنته ، ذلك الذي يشير إلى زوال صلة العلاقة التي تربط أسرته بالجميع ككل . وهذه النظرة ، نرى أن معنى تحقيق بعض كينيمون يكفى في تناوله عن مسؤولية أسرته عما فيها الخيل الثاني . وتتطرق للمسرحية إلى موضوع (تيمة) المسؤولية أو لعمامة في بدايتها ، حين يشير سوستراتوس إلى أنه جث عبده ليبحث عن ولد الفتاة ، أو «ولى أمر الأسرة» (سطر ٧٣ - ٧٤) الذي يسمى «كيريوس» (kyrios) وبذلك - حسب القانون الأثيني - قومة قانونية على زوجته وأولاده ، وعلى ملكيته ، وعلى الأخرى من أسرته غير للتزوجات اللواتي لا ولى هن غيره . وبعد هذا الحد . لا يعرف سوستراتوس ببساطة ولى أمر الفتاة ، لكن هذه الإشارة الخفية للأشكال يتم تطويرها بعد قليل بالارتباط بعد مقابلة سوستراتوس والفتاة في المشهد الوحيد الذي تظهر فيه ، قد خرجت من منزلها تلالا يريها بالماء (ذلك لأن الدلو الذي ذكرناه من قبل قد سقط في البئر) فيبدى سوستراتوس استعداده لجلب الماء لها .

يكن عبدا لجورجياس - وقد استرق السمع إلى هذا الحوار - يلصق في نفسه عدم اهتمام كينيمون بخروج بنت صغيرة عقيمة بمفردها ، فيقرر إبلاغ جورجياس بالأمر ليتولاه أمرها (epi meleta) (ص ٢٢٠ - ٢٢٩) ويؤيب جورجياس كعبده بحيث - بتعمد على وقوفه موقف التبرج (allotrios) (٢٣٨) قائلا إنه لا يصبح للمرأة أن يرب من علاقة قرابة وهو يستعمل هنا كلمة (oikeiotes) (ص ٢٤٠) التي تجريا مصنف معاجم بيرطية أنها تدل على روابط الزواج ، في حين أن مانتندر يقصد بها علاقة الدم بالمعنى الواسع^{١٨} ، ويواصل جورجياس قائلا إن والدها يريد أن يشكر لقرابتنا له ، ولكن علينا ألا نحاكبه في لفظاته . وفي نهاية المسرحية يعترف كينيمون بعشله كزب لبيت وقبل جورجياس ابنه له ، فأرجع الظل أنه ليس هناك من يرضى به الكاره للبشر سوى نفسه (٧٢٩ - ٧٣٥ - ٧٣٧ - ٧٣٩)

وعند هذه النقطة من المسرحية يتحقق طرح من حل المقدمة ، ذلك لأن أسرة كينيمون قد تحررت من قيود طبعه المراجى الخداد ، واستعادت علاقاتها بالأسر الأخرى . ويظهر ذلك على نحو مباشر في موافقة جورجياس على زواج سوستراتوس من ابنته غير الشقيقة . ومن وجهة النظر هذه يمكن فهم وطبعه حسب سوستراتوس ، بوصفه التعبير العاطلي أو الشخصي عن القواعد الموضوعية للقرابة في المجتمع الأثيني ، ذلك الذي يمثل جماعة متغلقة الزواج ، أي جماعة يتزوج فيها المواطنون فيما بينهم ، بينما يحرم العرياء على نحو صارم من مثل هذه العلاقة . وبعبارة أخرى فإن حسب سوستراتوس لانة كينيمون مظهر لمطابقة دوية المدينة محفوقها من أسرة كينيمون ، تلك التي كان - بأمراله - يكرها . وبذلك يمكن النظر إلى موضوع (تيمة) بغض كينيمون للمجتمع وقصة الحب بوصفها وجهى عملة واحدة .

ولأنكر أن كينيمون نفسه بظل معزول عن هذه الترتيبات الجديدة ، متصلا من أي اهتمام بمن يتزوج ابنته (٧٥٢) مطالبا فقط بتوفير ما يعوله هو وزوجته (٧٣٩) . وقد يشوب عتاده روح

يقترح - أولاً ، وعلى المستوى الأخلاقي ، مبدأ احترام لآحرار ومراعاتهم أو حب الشر (Philanthropia) بالمعنى الواسع للتعبير الإغريقي ، وذلك للوقوف ضد بعض أبشع المفسد عد كيمون . وقد تأكد هذا للمصالح من المسرحية بسبب حب الكلاسيكيين للتغذ الأخلاق

وبقول دارس من دارسي مسرحية منادير لصور كن منادير في مسرحية ديسكولوس ، بوضوح قام ، الشفاق الهائم بين المدينة والريف في أثينا في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد ، ويبرز في الوقت نفسه ، أن يدور «حب البشر» نحو المشكلة إذا تمت ، فتجتمع بين تهذيب المدينة وحيرة الريف العنيفة ، فيكثف التأثير الموحد المعظم هذا الشعور بالحب^(١٠) ولكن يجب التسليم بأن هذا الحب السيل لا يجمع رعة كيمون إلى الشك والارتباك والانفعال

ويركز مدخل مختلف ، في النظر إلى المسرحية ، على طريقة تقديم كالليديس (Kallipides) وهو أب سوستراتوس ، ذلك الذي يجعله جورجياس . وهو رجل ثري ولكنه شريف وفلاح لا مثيل له (٧٧٤ - ٧٧٥) إنه يوافق على زواج سوستراتوس من ابنة كيمون ، ولكنه يرفض طلب ابنة المفاجيء في بداية الفصل الخامس بأن تزوج أخته من جورجياس ، فرجنان من أسرة فقيرة أمر صعب القبول (٧٩٥ - ٧٩٦) ، وأعتقد أن مقاومة كالليديس رغم أنها مؤقته ، لا تقصد منها سوى موازنة العائق الذي يمثلته كيمون ، وبذلك يدفع منادير كلا من الطرفين ، المقبر والعن ، المهذب والخلف ، إلى شيء من التنازل ، ويحدد للشهد - ضمنا - أسباب احتراض كيمون ، كما يحدد ذلك الجانب للتعلق لسلوكه . وعلى أية حال فليس طبعه الخلف هو الحاجز الوحيد الذي يحول دون العلاقات الخصبة الحرة التي تربط بين كل للوطنين . ويروج سوستراتوس طلبه لزواج أخته من جورجياس بمحاورة أخلاقية تهذيبية من الاستعانة الصحيح للثروة ، تلك التي يملكها المرء لدى زمني قصير ، فالتصرف النبيل هو مساعدة الجميع وإسعاد أكبر عدد ممكن من الناس ، فمثل ذلك التصرف خالد تظهر هوائيه في وقت الضيق (٨٠٥ - ٨١٠) وهذا نرى الأخلاقية على مستوى تجريد سام وظفي ، وهو لجريد يمكن إثباته عن طريق تحليل أسلوب . إن كالليديس يصفى إلى المحاصرة الجدية باحترام واستمتاع ، ويستسلم مذكرا ابنه بطلب :

« أنت تعرفي يا سوستراتوس » (٨١٣) .

ويظل كيمون خارج «الدائرة المخطوطة» ، ويبدأ منادير - لكي يجذبه إليها - إلى الاحتماء بالصاحب ، في خاتمة هرلية سائرة ، بإقاعات جديدة وموسيقى ، ورقص حافل بالخشونة مع كيمون الثامر من الرقص ، ولكنه يضطر إلى الاشتراك في الاحتفال وهذا - أيضا - نرى روح دولة المدينة على مستوى الشعائر الاجتماعية الاحتمالية . وقد تكون مقاومة كيمون المستمرة ذات معنى ، وبكن هوية الالتقاء إلى الحاجة قد لا تغفل في المستوى نفسه من الإرادة القروية . ويجب أن ندرك - هنا - وجود عنصر انتشائي معين ، في الحياة الاجتماعية في أثينا ، له مكانه في مسرح ديونيسيوس^(١١) : ويمكن للشاعر المسرحي الغرض في هذا المستوى من الأيديولوجية

حطبت بها الفتاة مع والدها الخلف ، والتي حتمها من التأثير الفاسد لمربيات الأطفال وحين يراها سوستراتوس ، يؤخذ بأسلوبها المتحرر وسط الخلافة القروية (rusticity) .

ويرى دارس من الدارسين أن صوب كيمون لا تنسج على منوال نموذج كاره للبشر الأصلي بحسب ، بل وعلى منوال نموذج القروي بخلق الخشن ، من مثل «مزارع» (agorikos) ثيوفراستوس (Theophrastos) وأرسطو غير المتحضر ، الذي استلهمه منادير في تصوير الخلافة القروية للفرطة^(١٢) ولكن صورة الخلف القروي (the rustic) ثنائية الدلالة ، إذ تحمل في طياتها تصمينات من الاستغلال الشديد والاستقامة والاجتهاد والشرف إلى جانب الاجتهادية للصناعة المظنة . وإذن مكيمون نجيب لثال (ideal) ونجيب لرديلة . وكما يقول باحث يعجب بأخلاقيات منادير ووعظه ، فإن الخلافة القروية عيب عند ثيوفراستوس ، ولكنها تقترن عند منادير بالاستغلال السيل والبراعة^(١٣) .

وإذا كان كاره البشر في مسرحية منادير بهمهم بوصفه نموذجاً معيناً للفلاح الأثيني - مهما يكن فيه من مبالغة - فإنه يوحى بأن اكتفاءه الذاتي ليس مجرد وهم شخصي ، بل هو اختبار حقيقي ، أو - على الأقل - اختبار مقبول أيديولوجيا . وفي الواقع أنه يجمع بين الاثنين ، فقد كان أسلوب حياة كيمون قابلاً للتطبيق تماماً ، لأنه كان باستطاعة الفلاح المالك أن يتعيش بمجهوده وحده ، ولا يحتمل مثل هذه طبقة مزارعاً رافقا . إحد فأكبر الظن أن تصوير منادير لمليكة كيمون وظروعه تصوير واقعي وأهم من ذلك أن صورة الأسرة المستقلة ذاتيا كانت صورة حريقة في مجتمع دولة المدينة . ولقد عاينها أرسطوفان (Aristophanes) بشكل ممتاز في مسرحيته «أكاربتر» (Acharnians) التي أخرجت قبل ديسكولوس بحوالي قرن ، ويبدو فيها الطفل ديكابوبوليس (Dicaeopolis) ، ومعه «المدينة العادلة» ، مختصا من فساد المواطنين الذين لا يبدلون أي جهد للوصول إلى سلام مشرف مع إسبارطة (Sparta) ، فينسحب إلى ضيعة في الريف ، ويوقع مع العدو معاهدة سلام منفردة . وتقوم القصة الخيالية على الفكرة الأساسية التي تؤكد أن الأسرة الواحدة تحمل كالمدينة ، مستغنة ومكتفية بذاتها ، وهناك - طبعا - اختلاف كبير في الروح بين كلا الكاتبين المسرحيين ، فمثل أرسطوفان يسبح في معارته الشجاعة نجما كبيرا بما يحمل الأكيبيين يتضرعون إليه للاشتراك في المعاهدة التي عقدتها ، بينما يعانى بطل منادير من الإدلال ، ولكن كيمون - على أية حال - لا يفهر تماماً ، فمة تؤثر قائم بين الاكتفاء الذاتي والمجتمع ، ويتضح ذلك في كرامته المعينة .

ولقد كان هذا التوتر حقيقيا بالقياس إلى أيديولوجية دولة المدينة ، في حين أن التعبير الطبق للتزايد في العهد الهليني ، مع التعبير السياسي لصالح الملاك الكبار الذين يدعمهم المقدونيون ، كانا يربلان - على نحو متزايد - صورة الأسلاف عن مجتمع المواطنين الصالحين . وللتغلب على هذا ، وفي الوقت نفسه لتجيب مشاكل الصرح الطبق والاجتهادي الحقيقية ، يسير منادير على حدة محاور ،

معروف لنا . وعلى كل حال ، لم يكن تيمون شيكسبير عاشقا . ولا تردد العقدة الفرعية ، التي تدور حول شخصية الكياديس كما أسلفت ، ثمة الإسراف اللا معقول ، وإنما تصور قصايا العلاقات والمسؤوليات المدنية ، مما يطبع للمسرحية طابع خاص بها وسدأ نقاشا تناول مشهد عريب ، بشر الشفقة . يدور حول

تيمون والفيلسوف أبيقورس (Apemantus) وهو ناقد متصلب ، مرور من حمق الشر ، على موال ديوجينس (Diogenes) الساحر من كل شيء . ويثل هذا المشهد للقائلة الثانية من سلسلة المقاملات ، أمام كهف تيمون ، حين هرب بعد أن اكتشف جحود أصدقائه ، إذ جاء الكياديس من قبل ، منبها من أثينا يحاول حشد جيش يهاجمها به ، فيعطيه تيمون من ذهبه الحديد ، وكذلك يعطى الصطبين اللذين تصاحبا به ، بشرط أن تشرأ عدوى الزهرى . وبعد ذلك ، بعد انتشار خبر الذهب ، يحى بعض قطاع الطرق ، وبعد الملصق ، وشاعر ورسام من ثلة تيمون القديمة ، وبعض أعضاء مجلس الشيوخ ، لينسولوا إليه كي يحاولهم لمواجهة حصار الكياديس وكما يرى ، فإن أسباب هذه المصائب متنوعة كما هو الحال بالنسبة إلى نتائجها . أما أبيقورس فلا يرغب في الذهب ، برغم أنه كان يحصر . في أيام رخاء تيمون ، إلى قصره ، إلا أن السبب في حصوره كان لتأنيبه على كرمه غير للمهموم ومهاجمة عاق ضيقه ، فيقول : « إلى أعرف عن اللحم الذي تقدمه فيصص . ولي أحملك بأثني الآلهة ! كم من الرجال يأكلون تيمون وهو لايراهم إنه ليحترق أن أرى مثل هذه الكثرة تغمس لحمها في دم رجل واحد » والمخون هو أنه يستعدهم بهذا . (١ ، ٢ ، ٣٨ - ٤٢) واحترق أبيقورس دفاهية بيت تيمون : « ما الحاجة إلى مثل هذه المآذب والصحة والأعجاد الزاهية ؟ » (١٠١ - ٢٤٤) ويرفض هداياه ، بل يتبأ بالخطر في خطائه : « إنك يا تيمون مأكرا ما تهب ، ولدا أحنى من أنك ستغرق في الديون (٢٤٢ - ٢٤٣) وأدرك الفيلسوف حواقب هذا كله : « يظن الناس أبوابهم دون الشمس القارية » (أى يتحولون عن الإنسان إذا سقط) (١٤١) . ويدور هذه للقائلة بين الشخصيتين ، بعد تحول تيمون ، غيبة بإمكانات كوميدية ، إذ هناك معارفة في فكرة مصاحبة كارهي البشر . ونوحى كليات أبيقورس الأول باحتقاره للمنافسة : « توجهت إلى ها ، إذ يقال إنك تقلد سلوكي (٤ - ٣ - ٢٠٠) ويقول تيمون مهجما : « لأنك لا تملك كلنا أقداره . ليحل لك السل ! (٢٠٢ - ٢٠٣) وهكذا ، إلى أن ينتهي المشهد بمصافحة شائتم مصحكة من قبل

« تيمون إنك لست تطيعا بحيث أبصق عليك !

أبيقورس : لبصق وباء ! أنت أسوأ من أن أشتبك ! (٣٦١ - ٣٦٢) ويتلى الحوار في النهاية إلى

« أبيقورس حيوان !

تيمون عبيد !

أبيقورس صمدع - عليم !

تيمون : وعد ، وعد ، وعد ! (وهو يلقي بحجر عليه) (٣٧٤ -

(٣٧٧

ليجد حلا لتوتر الحكي ، ملاحتمال ورباطة الزواح الاجتماعية واستغلال الأسرة الواحدة ، كل ذلك يشكل المنسج الأميلولوجي لأحداث المسرحية ، ويحدد - من ثم - كاره البشر بهماثله ونقائصه . ولذلك ، وعلى أساس من كيبية خاصة بثقافة دولة المدينة القديمة ، يحل اتصاله

✱

ويست « تيمون أثينا » شيكسبير مسرحية كوميدية تماما ، بالرغم من أنها مأخوذة عن سوبق كوميدية ، وتم عن انتساب ملحد النوع الأدبي . وتوجد الإشارات الأولى لشخصية تيمون عند أرسطوفان ، حيث يذكر ناسكا يلحن البشر جميعا . وقد أعطى بعض الشعراء لكوميديين دورا بارزا هذا الناسك ، ولكن هذه الآثار قد ضاعت للأسف . ولقد كان شيكسبير على علم بهذا التودج الكاره للبشر في « حياة مارك أنطوني » (Plutarch) ، وكذلك في « حياة الكياديس » (Life of Alcibiades) وأعطى نموذج القائد الأثيني الأرستقراطي الذي يقلبه شيكسبير بوصفه شخصية بارزة في قصة تيمون . وفي المكرة التي ترى أن تيمون كان ذات يوم ثريا وكريما مسرفا ، وأن أصدقائه هجروه بعد أن أنفق كل أمواله ، فهي فكرة ترجع إلى « حوار تيمون » للوسيان (Lucian) وهو كاتب إغريق عاش في القرن الثاني الميلادي . وفي هذه الصياغة ، يرجع بعض تيمون للبشر إلى الامتناع والخيبة ، ولكن هذه المرحلة من حياته تذكر فقط ولا تمثل ، كما هو الحال في مسرحية شيكسبير . إذ يركز لوسيان على لحظة متأخرة يكشف فيها تيمون ، بفصل لتخل الآلهة جوبيتر (Jupiter) ، كبتا دعينا ، إلا أن هذا الكيب المتعجب لا يصلح من مرآة شيئا بل يدعنه ، ويسمح له في كلوقت ذاته ، لا انتصار على أصدقائه المتاملين السابقين ، الذين يسرعون إليه عند سماع خبر ثرائه الجديد ، فيشتمهم بالضرب واللعن . وقد قدمت صياغة مسرحية حوار لوسيان في أواخر القرن الخامس عشر في « غراء » على يد الشاعر الإيطالي ماتيو ماريا بوياردو ، الذي وسع إلى حد ما من لروية الأصلية ، بإضافة قصة مواربة تدور حول سكر آخر تنهى به بسبب ديونه إلى السجن ، لكنه يعرف أن والده قد أودع ذهباً في مقبرته ، عبا ثل هذا المصير . ولكن تيمون ، للأسف ، يكشف هذا الذهب ، وهو يبحث عن عجا لكثرة ، فتشب معركة بينه وبين عبيد الشاب السجين ، وتؤكد المطامعة أن الشاب يحظى بالذهب ، بعد أن يتعلم المخرى الخلق ، وهو الاستعمال الكرم للال ، بوصفه صيلة تراوح بين البخل والإسراف ، ولكن شيكسبير لم يستخدم هذه العقدة المسرحية ، لو كان قد عرفها

وهذا صياغة أخرى للقصة حديره بالذكور . وهي كوميدية بخلفية مبهمة المؤلف ، تشبه تناو شيكسبير شيئا حوهريا . خصوصاً المشاهد الأولى التي تبين إسراف تيمون ، ودور العبد الأمين الذي مارال مخلصا لتيمون برغم سقوطه . وثمة عقدة فرعية تدور - هذه المرة - حول عني أحقق ، يصيح ثروته على وعد عهسان دي جناحين ، ويعرى تيمون نفسه عروس هذا الأحقق بالرحيل معه في لينة الزفاف . ولا نعرف أية واحدة من المسرحيتين قد أحدثت عن أخرى ، أو ما إذا كانت كلتاهما قد اعتمدت على مصدر مشترك غير

وخلق هذا الفوار ، على شخصية أبياتوس نصح بذكر تحكاية في بلوتارك ، ولكن شيكسبير يؤسس على هذه التناقض في اتهامات ، تتحقق الوقت حتى جعل قيمة المسرحية .

وينسب أبياتوس سلوك تيمون إلى القامع الإيجاري : « لو أنك بالرد الطبع خجلا من ضحك لكأن الأمر طبعيا ، ولكنت مجر بالبرود . لو أنك شحاذ لرجعت إلى البلاط مرة أخرى ! » (٢٤١ - ٢٤٤) .

وأبياتوس على طبع ، ذلك لأنه يجهل ذهب تيمون . ولكن تيمون يعترف بتغير حاله السابقة على مرارته الزاخرة : « إن على هذه الظروف ، وقد عشت طروقة فحسن من قبل ، أمر صعب . ولكنت لم تعرف إلا التسلية وقد عودك فيها الزمن . لم إذن تكوه الإنسان ؟ لو لم تكن أنظر رجل لكنت مجحلا في البلاط » (٢٤٨ - ٢٥١ ، ٢٥٢ - ٢٥٨) وفيما يتصور تيمون . فإن حاله الزاخرة سقوط . والذي من حياته السابقة ضياع . بينما يتصور أبياتوس أن حياته مارالت كما هي . لأن المرحوم والأناية بمثابة الواقع المائل وراء الستار الزائف الذي يجيب طيبة تيمون . أما تيمون فلا يرى شيئا من كرمه الماضي بل يتبعه ، وحيات هذا الكرم يجر التعامل مع البشر ، بينما أبياتوس يعيش ، كما عشت من قبل . كان الأتينيون . إذن فأبياتوس على حق حين يقول لتيمون : « إنك لم تعرف التوسط ، بل فقط عرفت الطرف في التقيض » ولا ريب أن أبياتوس مهيب هنا . ولكن التوسط الذي يشير إليه لا يوازن بين التذنب والتسك الخلف . لكنه قد العالم إنسانه بما يرى أبياتوس . أصبح مجتمع أثينا غابة وحوش ، (٣٤٩ - ٣٥٠ . ١ . ١ . ٢٧٢) ويسأله الفيلسوف : « لو كانت يدي لأطبخها للوحوش كي أنخلص من البشر . يقول تيمون : « هل سطر في ضلال البشر وتصبح وحشا بين الوحوش ؟ »

أهم ، باتيمون .

« هذا غرض بلع . أنت أصبحت وحشا لأنك لا ترى خسارة في التحول ! » (٣٢٢ - ٣٢٨ ، ٣٤٥ - ٣٤٧) لقد انحلت كل الفوارق في تصور أبياتوس : الإنسان والحيوان وما فوق وما في الوسط . أما تيمون فيرى أنه قد كان هناك مجتمع أفضل ، ولكن قد تمت خيانه .

إذا رجعا - الآن - إلى مشاهد بداية المسرحية . وأيام تيمون السعيدة . نلاحظ أن شيكسبير لا يقدم كرم تيمون بوصفه فرضي في الأعراف والفخر والمهابة والفساد . كما تفعل كوميديا تيمون المجهولة المؤلف . حيث تمكن الثروة تيمون من أن يحطف عروس صديق له في سيل إشباع رسته . قد يكون هناك - في تيمون شكسبير - شيء من معنى . بين ثلة المحيطين بتيمون . أولئك الذين لا يملكون مصاحبتهم . ولكن المواقف تتسامى تحت رعايته النيلة . ويبرز عالم الشرف والصدقة الذي يمثل نوعا من الصفاء - الخالي أو الخيالي - يبعد إلى زمان رقيق ، كان الحاكم العادل فيه يصنع بتوزيعه الكرم نظاما عادلا . ولذلك يقول أحد الضيوف عن تيمون : « إنه يشجور الطيبة دائما » ، « أنه أنبل إنسان على وجه الأرض » (٢٧٣ - ٢٧٤ -

٢٨٠) وقد لا تكون هذه الأحكام مخصصة تماما ، إذن فيها ، طبعاً . شيء من الخطأ . ولكن تيمون ، وهو في حالة بانسة ، يرى أنه قد ترقى « بلحككم اللذبة للاحترام » (١ ، ٣ ، ٢٦٠) كما كانت إمكانيات مثل هذا العالم حقيقة في نظره .

على أن فردوس تيمون فردوس وهمي بالطبع ، وقد أدرك بعض الفلاسفة أن تيمون أثينا يدين بفصله إلى تقاليد المثالية الأخلاقية . وفي هذه الحالة يقترن تيمون بالصورة المثالية للجسد البشري . ويقول الناقد الذي درس هذا الارتباط دراسة شاملة : « يبدو الإنسان مرياً ، بلا حيلة أمام العلم ، الذي يبني له فرصاً لا تعد للإعراض في السلوك المرام في مقابل الإخلاص له ، وقبل المحس البشري دائما هذه الدعوة ، فيعرف على ملذات الدنيا على الفور وتمثل للظواهر الأساسية لتفويده الإنسان في إحسانه المطلق بالسيطرة على العالم المحيط به ، واستمناحه بالثروة المادية الوفرة ، وإعراضه في إشباع رغبات حواسه . » (١٧١) وبين الكاتب نفسه أن المثالية القصيرة (Masque) التي تعرض خلال مآدبة تيمون . حين يدخل كوبيد (Cupid) مع خمسة من النساء ، يمثل الحواس الخمس ، ويرى أن هذه المثالية تتبع - على نحو مباشر - من تقاليد المثالية الأخلاقية . ولكن في هذه النظرة كثرة من الاستعارات تلمي المثالية ذاتها ، ذلك لأن تيمون ، في الواقع ، يتجرد من الرغبة والشف والاشتيا (ص ١٦٨ - ١٧١) . فتستريح لنا للأدبة والحياة المودج الأصل للشاء الأخير (ص ١٧٠) ويشتد الإشعاع والرغبة الجنسية في أثينا التي تبدو - على النقيض من موقع تيمون فيها . علما سافدا . ويشير الناقد لدى امتشادهما به من قبل إلى أن صيغ كلمة « ربة » تتردد في تيمون أكثر مما تتردد في أية مسرحية أخرى لشيكسبير (١٥١) وكما تمثل تحريرة تيمون حاسب - هما الأناية والإسراف - فإن أثينا تظهر أيضا وبها مردوجا وليس دائرو تيمون أشرا بالضرورة . فالشيخ الذي يكلف عبده بانوسل إلى تيمون ليشد ما عليه بشرح موقفه : « حاجتي تضطري . أيامه قد ولت ، واعتمادى على وعوده التي لا تحقق قد ناب من رصدي .. لاحتياجي ملحة .. » وعندما يطلب رئيس خدم تيمون من الشرح (١٠٢ ، ٢٠ - ٢٣ ، ٢٤) فحروصاً أخرى لسيدته « يردون بصوت متصا من مشترك » - أي بصوت واحد . ويكفي اعتقد أن هذا التعبير يلصق أيضا إلى الشركات المساهمة وأعمال الاستئجار - « إسم في حالة ركود . يحتاجون إلى المال ، ويودون لو يستطيعون إفراصه لكم للأسف غير قادرين على ذلك ، (٢٠٨ - ٢١٠) ويحضر تيمون جمود الشيوخ بأنه انعكاس لحل الشجوة الطيبة (٢١٩ - ٢٢٣) إذ لا يهم أن الأرضية قد تكون محولة ، أو أن الأعياء قد يحتاجون إلى قود مسألة إن تيمون يعيش « في حلم الصداقة » (٢٠٤ - ٢١٤) كما يقول رئيس خطبه : « ويحضر التعامل التجاري مقاييس أخلاقية فحسب .

من المؤكد أن أصفاء تيمون الذين يلجأ إليهم في طلب الفروض
 مانحون وعلق غريب : يشهد بالصلفة ثوب صليق من تيمون ،
 على « بشاعة الإيمان » ، مؤكداً أن على الإنسان أن يحكم كيف يوزع
 أمواله . في عطف ، لأن السيلة مضمرة على التضمير (٢ ، ٢) ،
 ٧٤ . ٨٨ - ٨٩) ولكن هل يمكن أن يدعم الافتراض كرم تيمون
 إلى الأبد . ثمة تدخل دلالي (semantic) بين
 الأخلاق والاقتصاد ، يأتي تحريمه من الممارسة التجارية المظلمة
 بالرأسمالية البدائية . لقد كانت مسألة قائمة الاستمرار لا تزال خاصة
 حينئذ ، وقاية للتبسيط في فكرة التبادل الطبيعي اللامرغ ، كما بين
 بنا هذا الحوار بين بعض « تيمون » : « تيمون : سأترك الآن
 هذا غريباً . هل يبعث سببك الآن طلباً للفرار ؟ »

هرمسيوس : بالتأكيد

نيتوس : وينقل الآن المهرات التي أهداها تيمون له والتي لم نستطع
 ثمنه بعد .

هرمسيوس : إنه أمر يحرني .

علاء لمسيوس : لاحظوا ما أعرب هذا . فإن تيمون يلجأ أكثر مما
 عليه . فكان سببك ينقل المهرات ويطلب أيضاً ثمنها (٣ ، ٤)
 ١٨ - ٢٥) ويشرح معلق من المعلقين :

« مني تكن حقيقة توزيع المهرات تيمون . فالوضع بالفعل بين
 الرجل الذي يلبسها يبعث في الوقت ذاته طلباً لمعاقرة تسجد
 ثمنه » (١١) . وثمة صمد تام هنا بين الإهداء والتجارة . كعبث يرى
 هرمسيوس أن سرورنا سيذهب إليه من تيمون « مبعوداً ثمناً من
 السرقة » (٢٨)

إن التناقض الأسلمي بين تيمون وثينا هو التناقض بين خال
 (ideal) نفرون الوسيط للاقتصاد الطبيعي - ذلك الذي
 يصنع طابع الإهداء والربوط الشخصية - والعروف الجديدة
 للرأسمالية التجارية . ولكل من طرف التناقض ظروقه إلى عيب
 الآخر . سوء كانت من قبيل الإمبراطور أو الخشع . ولذلك فإن غريب
 تيمون من المدينة علامة على زوال الأسلوب القديم وتمازجه مع
 شروط التبادل الجديدة . وبمعهوم شيكسبير لوضع الجميع للحقد
 عصف . وذلك واضح بالمشيخة الأولى في العنقة الفرعية التي تلوح
 حول الكياديس . واستكشاف هذا الأمر - تفصيلاً - يخرج عن
 نطاق هذه الدراسة . ولكن موضوعنا يقتضي تناولاً عاماً لهذه
 المسألة . إن مجلس الشيوخ يرى الكياديس سبب فساد المجتمع
 على جدي قديم قبل حواظنا في مشجرة

لـ « شجاعة » صمم مدينة . ولكن نخمسه للشرف بمصطلم
 بأسلوب الجاه مدينة . ويشير إلى شيء خشن فيه عند مدينة تيمون
 حيث لاحظ الأخير : « بحث تفصيل حضور إظهار الملو على عشاء
 « أصفاء » ، هرد عيب الكياديس »

« نسيم يزورون يا سيدى . ليس هناك من حجم طارح عليهم »
 (١ - ٢ ، ٧٥ - ٧٧) . وسط ذلك - كما سبق أن أشرت - يصر
 الكياديس مع عظيمين . ولا يجوز بل أن شره وشجاعته المستمرة
 لقاعدته قدسية عندك مألوفة الظنية . أو أن الدلالية
 (egotism) التي تلحظ في الانتماء من « مجلس الشيوخ »
 انكاسي اللاتينية المعاصرة في ذاتها . فذلك لأن هذا التخصيص ليدبره
 وبطبيعة لا يحيط بشخصية الكياديس . فضلاً عن أن التميز بين
 السلطة المدنية والسلطة العسكرية يتأسس في أشكال آخر . وعصمها .
 فما يمكن قوله هو أن قوى المدينة تتخاضع بعد سقوط تيمون - وأن
 الكياديس يرى قضية « قضية تيمون » قضية قضية السلطة - أن تيمون
 محترمه كما يحترق الآخرون

تيمون : هل نلهم ثينا ؟

الكياديس : نعم يا تيمون وهناك ما يبرر ذلك

تيمون : لنلهم القوة ونرتفع في ذلك . ثم نلهمك أنت بعد أن
 تنصر .

الكياديس : إذا أنا بالتحديد ؟

تيمون : لأنك بكل المومنين تستطيع أن تستول على بلادى ؟ (٤) .
 ٣ - ١٠٤ - ١٠٥) إن الأمر يبدو - كما يرى تيمون - أنك أن أظلم -
 وتكون السرقة تعود للكون كله :

النسب والفرع والبحر والأرض حتى الفواجر ذاتها . ومن الواضح
 أنه لا يستحق المهر (٤ ، ٣ ، ٤٢٨ - ٤٢٧)

« ولكن رغم هذا الضمن الذي يظنني فيه تيمون تخويل كل
 الأخراف كـ »

فالكياديس يذكر بنقاء تيمون كله « زمن حياك » (٤) .
 ٣ - ٨٠) ويشير إلى « أمك » (تيمون) الظلمة ... « ولولا سببك
 بمراتك لكنت اليوم الفجيرة قد داست علي » (« أي « الشيب »)
 (٩٥ - ٩٦) . ويشير الشيوخ - بمرورهم - « بعض العرف التي
 يقدمه تيمون » ويترجمون إليه معنى يدور قيادة الخشع والسلطة المطلقة
 في الحرب ضد الكياديس (٥ ، ١ ، ١٤٦ - ١٥٩ - ١٦١)
 ويعرف « مجلس الشيوخ » أن بسيراً آخر يهره « ذهب من
 الكياديس إلى كهف تيمون خطابات تيمون إليه بالمشيخة في الخوف
 على حديثك إذ إنها كانت - إلى حد ما - من أجل تيمون أيضاً »
 (٥ ، ٢ ، ١٣)

« ليست صديرة لشرك تيمون والصفحة - إذ يبدو كأنه فضلة
 طاسية حل أوديب (Oedipus) في صريحة « أوديب في كولونا »
 (Oedipus at Colonus) - حيث يربط الخطأ الانحصار
 للطرف الذي يعني أنه شرف لشركه معه . ولكن تيمون يظل
 معزول عن تيمون البشر . محترق أي دور فينا . داعياً إلى كسر الطمع
 دون تميز . ويرى في ذلك النتيجة الطبيعية لشهرتهم العاتقة . أنه
 يريدون أن يكرهوا كما هو عليه بطبيعته حسب

في النهاية . لا يحدث الخوف الأهمية . ونحال دورها حيث
 يطلب الشيوخ الرحمة للأبرياء ، إذ قد جلت هؤلاء الذين هموا
 الكياديس - ويوجه إلى تيمون منه دعوة بالعودة . (٥ - ٤)

ونستكشف - الآن - هذين الدافعين كلاً على حدة ، من أجل التحليل ، ثم تناول الاستمرارية والدلالة التي تكمن في تمارجهما في روح واحدة .

ومحور غصب أليست هو التعاقب الاجتماعي . وذلك موضوع (ثيمة) هامشي في مسرحية ماندر ، لا يبدو إلا من خلال شكوك جورجياس الأولى حول إحصاء رعية سوسزاتوس في الراج مؤنته ، أنة الفلاح الفقير ، أما في تيمون شيكسبير فموضوع ثانوي مائيل إلى الأنانية والخيوط ، وهما الرديتان الياروتان في ذلك العصر . أما أليست مولير فيتعاق هو المشكل الأساسي . كما يبدو صبي أليست وراء عصر الصراحة للعقد . وكأنه مطلب عتيق . يرتد بصاحبه إلى عهد جامد . مترت الأطلاق شديدها ويحذر الصديق فيلات أليست قائلا (Philinte) : « إن هذه العصية لفصائل أيام مصت تنك عصرنا وعاداتنا .. يجب أن تسير الزمن دون عتاد » (١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٦) ويظهر هذا التعارض بين عادات الحاضر للبرية واستقامة الماضي الأضيلة متكرر في المسرحية (٥٩ - ١١٧ - ١٤٥ - ٢٢٠ - ٢٣٤ - ٣٥٩ - ٣٨٩ - ١٠٦٩ - ١٠٧٠ - ١١٦٧ - ١٤٨٥ - ١٥٤٦ - ١٥٥٧ - ١٧٦٠) ويرتبط الحاضر بعالم المجتمع المهدب وآداب المعاملة (bienséance) في اللبنة واللباط ، حيث تعصب فوق عدم السلوك المصقولة المحافظة على « المظهر » ووصفه فوق كل أعاء وإراء مثل هذه القواعد السلوكية للتوية . برغم أليست من بداية المسرحية إلى نهايتها أنه رجل شريف « (man of honor) » ١٦ .

١٧ (المبح) ويمكن التناقص بين معايير الشرف « المحافظة وعادات المخاشية الملكية » في المجتمع المهدب - الصراع التطويل ، الذي حسه الدم أخيرا في ثورة فروود (وهي ثورة مجموعة من الأرستقراطيين ضد لويس الرابع عشر) ، أعلى الصراع بين أرستقراطية فخوردة مستغلة وعادات بلاط لويس الرابع عشر المرنة للخدمة^{١٧}

وكان ثمة لون من العزود والعجرفة في سعي البلاء القدماء وراء العهد ، ولكن إحسانهم النظري بالشرف والوفاء (وإن كان مرجعه سريع الغضب) يبدو كأنه أسلوب طبيعي للمصيبة . ولعل الأبطال والبطالات عند كورني (Corneille) يصورون هذه الروح السامية في نفس صورة ، ولكننا نلمسها في شخصيتي « دون كارلوس » و « دون ألويس » (Don Carlos, Don Alonso) - وهما أخا « دونا الميرا » (Dona Elvire) - في مسرحية « دون جوان » (Don Juan) لمولير ، وفي مواضع والد دون جوان دون لويس الذي يحس بالتمرد الطبق . وإذا افترضنا مرها من التقب في حانس دون جوان للمرور فيجب أن نلاحظ أن شرف هؤلاء الأرستقراطيين بيع من احتقار متصرف ، يقتن بالتظاهر الذي يكشف الحاجة إلى رضى الآخرين . وبعد ملاحظ أن مسرحية دون جوان قد قدمت قبل مسرحية كاره البشر بسنة ، وأن نهايتها تكشف عند تحول دون جوان إلى التعاق ، فتكشف - من ثم - عن استسلام إلى عرف العصر ، حل العكس من كاره البشر ، حيث يظل أليست يقاوم هذا عرف مقاومة عبدة

٢٦ - ٢٩ ، ١٨ - ٢٠) وبعد الكياديس - بدوره - أن يكبح حراج جوده ، ويكتمهم عن العنف ، ويسلمهم إلى عدالة قوانين المدينة إذا ارتكبوا أفعالا عبدة . ولا شك أنه يلوح - هنا - إلى الإساءة التي نسبت في المفطمة بينهم (٥٨ - ٦٣) . ويكشف المشاهدون - قبل هذا المشهد مباشرة - أن تيمون قد مات . ونعس أنه « كبش الغداء » وأن موته - رغم ما فيه من كراهية - جو التضحية التي تغلص شعبه (مفهوم الخلاص المسيحي) ومعنى هذا كله أن موقوف تيمون بصور وقد عطلت مختلف . يحاور الآخر منه نفسه . فصيح عبق وأعى . ولقد كانت ثيمة « كبش الغداء » - مثلها مثل تسوية الخلافات في حل العقدة - عنصرا من عناصر الكوميديا . بين ماثوفعات التي تثيرها مشاهد كثيرة . تشمل عصر « الفارس » (Farce) والمكاهة خلال المسرحية . ولا أريد أن أصغر دلالة هذا العالم للتولد . ولكن لم نكن الدنيا - على أية حال - صبة بالدرجة التي افترضها تيمون . إذ أن نهاية مجتمع تيمون « تحول الإنسان إلى وحش » . ولم يستطع تيمون أن يفهم النظام المتوسط بين الإنسان والوحش . أي النظام المختلف الذي هو وسط بين مجتمعهم وبين عبدة . ذلك النظام الذي يبدو قابلا للتطبيق رغم عيوبه . ولعل تيمون - بفصل محنة - قد حرص هذا النظام

وتيمون - مثل كسيمون - مهمي وبيل ويملك كلاهما فضائل عهد ماض بقدم مثالا أهل للحاضر . ويقوم استقلال الأبيرة الفردية ضد ماسدر بدور النقيض (antithesis) لروابط المحافظة والقرية والتجارة . تلك الروابط التي تكون النظام للمدى الذي ينسب . بدوره ، في هوية جماعية تغذيها الطغوس . ويعطيها فصل لإله بان الكريم . أما رؤية المجتمع السخى للمدى على التناصر تسعى للصداقة والمشاركة ضد شيكسبير . فتمثل بقصتها في العنف الصمى بالأنانية الوحشية المفرقة . ويضج هذا المركب محالا لعالم جديد بسوده الاستتار والرجح . علما بمثل ماضيه « المارك » ذكرى محطة مغلصة . فيحق هذا المنهج من صيغتين مختلفتين أولاهما النموذج الكوميدي لحكم ساء - عهد ماندر - للأعراق وإعادة التشكيل التي تبني على روابط تزواج الأسر . وثابيتها العقدة التي تتكون من مرحلتين رئيسيتين - هند شيكسبير - فطابق كول تيمون ومع أنه من الممكن تحديد أية عناصر مماثلة في المسرحيتين من مثل الهوية الجماعية والمردية والعلاقة الاجتماعية الوسيطة . ولكن هذه العناصر - مثلها مثل شخص كاره الشر وسنة الحكى - تعكس في تعاضدها الأيديولوجية والتوتر بين شكلين مختلفين للمجتمع .

نقد رأينا في كوميديا تيمون الموهولة المؤلف أن تيمون قد أحب امرأة . ولكن ذلك كان قبل حبة أماله وأعتقد - في حدود ما نعرف - أن مولير هو أول من حمل من كاره البشر عاشقا ومن الواضح أن هذا التحول بالغ الأهمية ، ذلك لأنه يزرع تلقصا داخل نموذج كاره البشر نفسه . ولقد رأينا أن كسيمون كان متوافقا مع هذه . وأن تيمون تغير ، ولكننا سرى أن أليست - وهو كاره بشر في مسرحية مولير ، يطوى في داخله على دلمص ، إلى درجة يعترف معها بأن المعصية ليست من شأن العقل (٢٤٧ - ٢٤٨)

وإذا كان هناك نوع من الالتباس في دلالة كلمة «شرف» (honnêteté) أو «رجل شريف» (honnête homme) ، في عصر تقديم هاتين المسرحيتين ، فقد أقر المصطلحان ليعبر كلاهما ، تحديداً ، عن تأدب الخاشية للملكية أو تهديبها في ظروف الملكية المركزية القوية الجديدة . ومن وجهة النظر هذه - وهي السائدة في المسرحية - يبدو سلوك أليست حاداً غير متحضر (sauvage) ، أبعد ما يكون عن «الشرف» الحقيقي . ويدن مصراحيته ليست سوى حاد ، كما تلاحظ سيليمين (Célimène) (٦٦٩ - ٦٨٠) ولذلك فهي مجرد ضعف شخصي آخر ، مثل تلك النواقص التي نثرها بها سيليمين ، في تصوراتها للحجائية (السانيرية) لأصدقائها الآخرين ، مثل فن التزرة للبهة التي لا مضمون لها (٥٨٠) ، ومظهر الموص الذي يحجب التبدل (٥٩٢) ، وحرور التعاضد بمعرفة الشخصيات الكبيرة (٥٩٨) ، والتكبر المتصح (٦١٨) ، وتعاضد المحب الذي يتصور أن محكمة تفتن بموهبة المناقضة ، وأنه الحق وحدهم هم الدين يظرون إلى الغير نظرة الإعجاب المرحية ، وأنه باحتقار كل عصره وينزع بمعه فرق كل الآخرين (٦٤١ - ٦٤٤) . وعند هذا الحد ، يحتاج أليست على كاريكاتيرات سيليمين الوقعة ، حتى يعتقد المرء أن الصورة الأسيرة كانت حقيقية إلى درجة أنشمرته بالتوتر

ووفق هذا . تشير تصورات سيليمين للشخصيات إلى أن احتقار المجتمع ليس سوى محاولة لكسب تقديره ، وهكذا تكشف في مجرده أليست حاجة - مثل حاجة الكل - إلى رضى المجتمع . وأليست نفسه يقول «أريد أن أُمير» (Je veux qu'on me distingue) (٦٣) وقد استنجد القاد من هذا القول أنه «بحسب عدم الثقة في نفسه وبالخاصة إلى التأكيد المسمى» (١٨) ، واكتشف القاد «اعتمادهم على الإنسانية التي يفتخروا بها ، وقتته بما يدعى عدم الاهتمام به» (١٩) ولكن أليست لا يريد المديح الفارغ ، بل يطلب احترام الحدارة (merit) ، وقد لا تكون جدارة أليست واضحة تماماً . ولكن بمجرد بنا قبل أن تقصر غطاكته على رد فعل نفسي . أن نتذكر أن مفهوم الحدارة لم يكن غامضاً على الإطلاق عند الأرستقراطية القديمة . يتعلق بالنسب من ناحية وبالسلوك والنجاح من ناحية أخرى . ولا يستطيع أليست أن يثبت ادعاءه بالحدارة ، حسب هذه المقاييس ، لأن أساسها الاجتماعي قد زال ، ويبدو الإدعاء زائفاً لأن أليست نفسه ضعيف ، وبممكن أن نعيد النظر - على أساس من هذا الاعتبار - في قصيته الخفية ، ورجيته المتكررة في أن يصدر الحكم صده كي يكشف القناع عن شرور العصر (١٩٦ - ٢٠٠) . ويبدو هذا الأسلوب طقوساً لملاح جرح الكرامة . ولكن البديل الوحيد لأليست هو الخلق . وهو أوجع للكرامة . والإصرار على المثل القديمة - الشرف والمزية - أمر شاذ في حاله العاجرة . وربما كان هذا هو السبب في أنه ينعت صومه في مشاجرات ناعمة حول مسائل القصيدة ، إلا أن نوروت (Oronte) وهو الشاعر المهان ، يقدم بالفعل شكواه إلى محكمة المارشال (Marshal's Tribunal) تلك التي تأسست من أجل إلغاء

تقليد المماززة بين السادة (٧٥١) . وأورانت هو الذي اعتبر المسألة مسألة شرف - وليس أليست هو الطرف غير المقبول ، وهو يسأل أورانت «هل يحكم هؤلاء الرجال على إعادة النظر إلى القصيدة فأجدها جيدة ؟» (٧٦١ - ٧٦٢) وهنا تبين ناعمة حياة البلاط ، وبما الناس الذين يحرصون الاشتراك في لعب القلق يعامرون بعقد أموالهم ويملكاتهم ، عن طريق مكائد ومؤامرات في البلاط ، وتنتهي في عملية تدجين للنساء .

إذن فأليست يمثل مفهوم قيمة الإنسان ، ذلك الذي يملك روحاً عتيقة وسط عالم الغشامة والإدعاء . وكما يقول إيبيت (Eliante) «كان «بنطوى أليست على شيء نبيل بطول ، وتلك فصيلة نادرة في هذا الجيل» . (١١٦٦ - ١١٦٧) . ولكن المقروء التي تحيط به لا تترك له أساساً يثبت هذه القيمة ، ما عدا الهجوم العام على التفجير الذي يحظى به الآخرون ، دون أن يستحقوه . والإحساس بالحدارة عندما لا يجد معادلاً له في النظام الاجتماعي يخلق معنى غامضاً للقيمة الخاصة أو الحوائية ، وعند هذه الحوائية يلتقي مثال الشرف لدى أليست بمطالبتة بالصراحة المطلقة ، أي بمطالبتة بعدم تعبير المرء عن شيء سوى ما يحسه قلبه (٣٥ - ٣٦) . ويكشف هذا البعد ، أو القيمة ، عن الدافع الرومانسي لـ أليست

ولقد أناد مولير في بناء قصة حب أليست وسيليمين - إلى درجة الاقتباس المباشر في بعض الأحيان - من مسرحية أليها قبل ذلك بنحس سنوات ، وهي «دون جارسى دى ناغاره أو الأمير الفبور» ، وهي ميلودراما تقوم على نموذج إيهود لشيكسبيرى (Cocognini) . وفي هذه القصة ، أميرة حية ، تعتقد أن شرف المرأة لا يسمح لها بإظهار مشاعرها (٧٣ - ٧٤) فتتمسك دون جارسى الأمير الفبور الذي طلب يدها ، وتغالبه بالثقة الكاملة بها . رغم ما تعرض له من أدلة تثبت الشبهة - بعضها معرض وبعضها مدبر - بهدف لانتخاب إغلاصه . ويفشل دون جارسى في كل مرة . ولكن الأميرة تقبله في النهاية ، سواء أكان «غيراً أم غير هبور» ، كما تقول (١٨٧٠) . إن تطابق هذا الوضع مع وضع أليست وسيليمين يحمل الثقة طبيعة جداً ، لكن مشاعر سيليمين الحقيقية أكثر حموصاً من مشاعر الأميرة ، ولذلك يرى ينداست أن قلب سيليمين قد لا يفهم نفسه (١١٨٠ - ١١٨٤) وليس أليست - في مقابل ذلك - عبوراً محسب ، بل به مدع برعيته في اكتشاف دخيلة سيليمين . ولقد كان مسقطه على ميلانت أمر آخر ، فقد أمره ميلانت في محادثة شخص من معارفه الأناعد محسب ، ولكن ليس هناك شك في موقف مواطنه الحقيقية ، بيها عواطف سيليمين تتكلم على الكل ، كما فيهم سيليمين نفسها واسمها نفسه (Célimène) مشتق من الكلمة الفرنسية «celer» أو اللاتينية (Celare) ومعناها «كتم» (to conceal) واللاحقة اليونانية تدل على اسم الفاعل ونعني «المخفى»

ويتار سزال محض شخصية سيليمس وهو ، هل تكسر و...
ستار عجبها وقتها - عاطفة أو رغبة محددة أو جوهرية - أو قلب ،
وهي كلمة تتردد أكثر من ثمانين مرة في المسرحية إن أليست يطالب
فيلانت ولا تحرير بانصدى . ويطلب من سيليمس التأكيد .
وبذلك تتحول المسرحية تحولاً جديداً فو طبعياً . يتجاوز قضية
«صراحة والمهابة إلى نظرية في المعرفة ومساائل الدلالة والإثبات .
وتعرف الوجود المطلق

و يسمى و... كيد لطيف وانضاه بالجميل نية متشعبة جد
في المسرحية . ويكس في هذا المجال - تحديد بعض النجيات الخدمه

شهود أو دليل	Kmoins
علامة أكيدة	une marque certaine (١٦١٦)
كشافات	eclairissements (١٥٩٩)
إعتراف صريح	un franc aveu (١٦٣٧)
شرح بدقة	expliquer nettement (١٦٤٣)
لا شك إطلاقاً	point d'obscurité (١٦٨٧)
صمان	assurance (١٣٩٧)
ضامن	garant (١٣٩٩)
أدلة	preuves surs (٨٣٠)

ويستجيب أليست باحتيال حذرته العصبية ذلك لأن الحكم
الذي يب . سيطر . علاقة مبهمة وشاهد ، مذكوريا
Marque insigne, fameux témoignage (١٥٤٥) على ثرون
عصره . لا يمكن أليست بالكلام . بل يطلب أن يرى كل شيء
بنفسه . ونحن نحاول أورويت مراراً تكراراً . قبل قراءة قصيدته . أن
يقدم عتذاراً عن أسلوبه الركيك . يقاطعه أليست بصبر نافذ :
«صبري قريباً ،

«وسرى ، . «ظفر !» (٣٠٩ . ٣١٢ . ٣١٤) إن القصص
دائه هو الذي سببت مزاجهم أورويت . ثم يفسر أليست على هامة
الشاعر الركيكة في تأليف شعر الحب . ولكن بعض الانقاد ذهبوا إلى
أن دواصه قد لا تكون أدبية نعتة . فأورويت قد جاء مباشرة من
مرل سيليمس . ويبحث أليست سمومه في مناس مشكوك
فيه . «^(١) ولم يقل أورويت - بالتأكيد - إن القصة موجهة إلى
سيليمس . ولكن امتناع أليست لذلك يتطابق مع إصراره -
خلال المسرحية - على التشكك في الكلمة للمسوعة . ومع إصراره
على أن يصح نعته في الكلمة للكثرة محسب . تلك التي يصح أنها
هي وسيله نفسه بدورها . ولذلك يرى أليست في رسالة يكتشفها
له أرسينو (Arsinoe) شديد الاحتشام وثيقة ثبت حياة
سيليمس دون أن تكون الرسالة إلى أحد بعينه . وليس هناك قرينة
سوى ما قاله أرسينو من أنها موجهة إلى أورويت ، ويريك سيليمس

شكوكه بالتلميح - فقط بالتلميح - إلى أنها موجهة إلى ر...
(١٣٤٤) وتكرر القيمة نفسها . حين يحكي حادثة أليست ويحبره
أن قصته لم تنته إلى حبر . إن عساه أن يعادراً أثبات فور . ويقول إن
أليان الرسمي نفس سوى نشر بخط لا تقرأ حتى شيطان
(١٤٥١ - ١٤٥٤) وبعد ذلك ساعة . وأليست عند سيليمس .
يرور صديق يبه ويطلب من استخدام ورقة وعلما . ويسطر به سرعه
حصر الكلمات «ألقى توصل أليست إلى حل هذا الإيهام .
(١٤٧٠) وحين يحكي الحادثة إلى مرل سيليمس نظريه أليست
ناو...ه - متوقفاً لاساف . وكسر الحادثة قد تركها في أليست على
لثانده . فذهب أليست بأحد الخطاب وحين يرجع يعرف أنه
قد حصر القصه . ويعلم من وجود نص مريض آخر . وهو كتاب
شائن قد نشر باسمه تحت التماثل عليه (١٥٠٠ - ١٥٠٤) لقد
كتب جرمارست (Grimarest) وهو معاصر لويجر . هي
بعد . إن موليير نفسه كان ضحية مثل هذه التكيده «^(٢) وسواء كان
ذلك صحيحاً أو غير صحيح فإن الحقيقة نفسها تعطي د...ب آخر
لأليست . مؤداه أن الدليل للكتاب لا يعتمد عليه . ونهزم
سيليمس أحراراً خطابين . يقع كلامهما في يد مناسيس يس هو
للقصود . بينما كانت تسحر من كل المناقشين الذين يطربون يدها
وعندئذ يهجرها كل منهم . وكسر نصيح أليست بأنه هو وحده
دون سواه - شفق له أن يختصي بها . ويصحح الورق مرة أخرى
غامقاً . إذ يضطر أليست أن يقدم تفسيراتها وتأكيدها . ويطلبها
في نهاية كسر من الامتحان الأخير . أن يهجر «ديا . منكك طبعها
سندل باروخ . وسحب

وقد تأمل موليير مسألة «الحقيقة والساق قبل ذلك يعامى في
مسرحية «طرطوف» . حيث افتتح أورويت بالتقوى المطلقة لصيحه
الحديث طرطوف . ونعبر المير (Elmire) روجة أورويت خطة
إحشاء زوجها تحت مائدة . ليشهد معارضة طرطوف لها ونصح المير
للسألة على زوجها هكذا : «فنفرض أن امره يستطيع من يحب ما -
أن يرى ويصح كل شيء بوصوح . إذن قد تقول عن السيد
صديقك ؟» فرد أورويت : «في تلك الحالة أقول . من أقول شيئ
لأن هذا أمر مستحيل !» (١٣٤٥ - ١٣٤٩) . ما هذا الذي يكون
مستحيلاً ؟ أن طرطوف سيكتشف وهو يتصرف تصرفاً غير سليم ؟ !
ثم أن هناك عيباً يستطيع المرء أن يشهد منه كل شيء بوصوح ؟ إن
صبيحة طرطوف تشبه في أن دواصه مخفية . وبما كتمته تقيس
إحلاصه لا نعيد شيئاً

وما يشكك - في هذه الحالة - هو حرمة تفديد العلم . ويتمثل
سر المسرحية في أن طرطوف - حتى لو كان صريحاً - يظل حظه
ورغم أن فكرة الإخلاص تستعجز على أليست فإنه يجدر أن
للمعرفة المطلقة بالإنسان لا يمكن أن تتحقق ، ويرد عن تلمسحاب
أرسينو الشريفة عن حياة سيليمس : «لا يستطيع المرء أن يرى قلوب
الناس» (١١١٦) . إنه يعرف أن الصداقة تقتضي موعاً من
العموض (٢٧٨) إنه شخصية دقيقة وعاطفية . ورغم ما فيها من
إغراط . ولكنه لا يستطيع التبرؤ من إصراره على التأكد من موقف

سليمين ، و ابن كثر نرى ان قتلها فكن - الى حد كبير - في
عوضها

والتأمل في العوامل النفسية لئلا هذا الدافع أمر يثير الاهتمام ، وقد استكشفها بالفعل بعض الكتاب بصورة نافذة ، تأثره بالحكم لصالح شخصية السبب وتأثره عليها . ولا شك أن ثمة رغبة للإنانية تكمن وراء حرصه الفعوى على الشرف وعلى مستوى أعم . بعكس بلحاظ السبب على الأصالة (authenticity) أعمق لتصفقات الفكرية والروحية وأغناها في عهد مولير . أى بعكس الثنائية الجذرية لديكارت (Descartes) ذلك الذى فصل بين العقل والمظهر . كما يعيش نقد جاسدى للأنا المتعانية . ومواعث القسب الخفية في رؤية باسكال (Pascal) المشاهدة للطبيعة الإنسانية . وأخيرا التشكك الإنسانى عند لا موت فقاير (La Mothe le Vayer) ، وهو زميل مولير . ونصنور مقالاته - بروح لا أدبية عبر عصبية - المواقف والصراعات في مسرحيات مولير الهامة . (١١) حصروا مقال ، عن الحياة المنعزلة ، لقد كان كل هؤلاء المفكرون يشغلون بمشاكل الجوهر والمظهر . والذات والتأكيد .

ولا أحزم - هنا - أن مولير قد أبدى حصافة بيلانت الأصغر
 ز أنه مد دمع النسب لبيع على كشف القضاء عن الحقيقة ، ولعلنا
 نلاحظ أن كلا الموقعين يعتمد على الشعور بأن التقيم الخجيرية قد
 تلاشت أو اختفت إن النسب يبارك رواج بيلانت من إيلياست
 التي نحب النسب في الواقع - وبطارد بيلانت النسب في التمر
 لحظة من المسرحية كي يضعه بالتحلل عن قراره بأن يتركه وكل
 ذلك يكشف عن أن بيلانت يحتاج - بدوره - إلى معايير وعقائد
 صديقه . وأن تكن محردة أن هروب كاره البشر صورة للجمع يفقد
 إحساسه بالذات . وينحل هذا العقد في رويل الشرف
 الايستقراطي . ذلك الشرف الذي قد مكس من تحقيق نجاس مثالي
 بين الفرد والجمع . كما يبدو الأمر للجمع يفنقذ التهذيب والشرف .
 ويتصاد الصدق مع آداب المصاحبة . ولماذا لا نقول إن إشكال
 هوية وسعفة الوجود والظاهر . يمكن النظر إليه بوصفه انعكاسا
 تحول في السلوك الاجتماعي . على المستوى النفسي والروحي

وإذا عرضنا الآن لتوزيع كادهي البشر الثلاثة لاحظنا - أولاً - أن انقسامهم من المجتمع ، يحدث على نحو مختلف ، في كل حالة . في المسرحيات الثلاث - في مسرحية مائة وعشرون كتيبون بمصر مثلاً - الدنيا ، يذهب تيمون وسط القصة عند شيكير ، وهكذا في توالي المسرحيات - صبغة كتيبون تقع على حدود الريف الأثينى . وتيمون يسكن غابة وراء حدود الدنيا وينزى بطل مولير الانسحاب إلى صحراء لا يستطيع الإنسان الوصول إليها إطلاقاً واعتقد أن هذه الاختلافات تتطابق مع مختلف إمكانيات الحياة في كل من هذه العوالم الثلاثة ، فلقد كان باستطاعة الملاح الأثينى أن يعيش منعزلاً عن المجتمع ، بينما تقتضى الخروج من ترابيط العلاقات الاجتماعية والاقتصادية في توائل العالم للمعاصرات حاسماً . وكهف تيمون ، على الأقل ، يمكن تحيئه وتقديمه على المسرح أما صحراء

أُلبست هي مكان آخر غير عدد ، إذ إن منطقة البلاط كانت تمتد إلى كل مكان ، لكن الانسحاب من البلاط لم يكن أمراً مهماً أو رومانسياً بالكامل ، إذ إن عداء لويس الثالث عشر وأربع عشر المنزليين في دير بوروويال (Port-Royal) يشير إلى أن الانسحاب العسكري كان ذا قوة أيديولوجية حقيقية^(١٢) . وانسحاب ألبست من السلطة المركزية والبيروقراطية يبدو أمراً معويًا قدر ما هو أمر مادي ، ولن يضطر جيلانت إلى أن يذهب بعيداً لكي يلحق به .

لقد رأينا أن كل واحد من كارهى البشر الثلاثة ، رغم صف
لرحمهم ، يحمى القم الخاصة بأسلوب حياة خاص تقليدى ،
ويكسب قدرا من احترام ، بل مياينة ، المجتمع الذى يهجره ، ول
كل أشكال المجتمع الجديدة ثمة قدر من الفساد الأخلاقى والتجربة
والعوضى : رى فى أثينا شبكىس - أى لندن يلايىث - رى الخشع
والحمود ، أما باريس مولير هى متفخرة مناقرة - ومن هنا ، يبدو
أن كل مجتمع يحتاج إلى - ومحاو أن يكسب - أصالة كارهى
البشر . ذلك لأنه بمنزل - فى كل حالة - معنى شبه مكتوم . يربع
لله فى استرجاعه ، حتى لو فقد أية علاقة بواقع الحياة . وتحقق ذلك
عبر ، ولكن العالم بدونه يخلو علما هشاً بلا قيم ، عدا قد يمتسك
بالأغنياء الماطلين ورجال الربا ، ورجال الحاشية الملكية ولكهم
جميعا يعيشون فى عزلة ، تنقطع فيها العلاقة لطبيعة بين الذات
والآخرين . وينصح - فى كل حالة - أن الضام الحديد جبرى
مهاك . وعلى المستوى الرمرى تبرز هذه الفترة وهذا التضامن يثأق
نواصيح غلص : يتزوج موسرانونس من ابنة كيمون ، ويكسب
مواظقة والده على زواج ثان لا يهدف إلى الربح ، أى زواج بنته من
جورجيلس ، ويندم شيوخ أثينا على احتقارهم تيمون ، ويرصصون
للسلام مع الكياديس ، وأخيرا ، يشرك ماسو أليست معه فى
مطالبته سليمان بالصراحة ، يبا هى ، مثل فيلات وديانث -
تعتبره فى النهاية أكثر الناس قيمة ولكن هذا كله لا يغير واقع أن كاره
البشر هامشى ، خبر ضرورى ، وأن الإقطاعيين الإغريق والمرايين
الإنجليز والسادة الفرنسيين لهم جانب حبر ، وأسلوب خاص مهم ،
وأن هذا الأسلوب يقل التطبيق - على العكس من جمود كاره
البشر ، ذلك الذى يتحول إلى كائن فظ ، غير متحضر .

وفي هذه المفارقة التي ينطوي عليها كاره البشر ، في هذا النص
الذي ليس قصصا ، في هذا المدلول الغائب والمتعالي في الوقت
نفسه ، المدلول الذي يمثل ، على المستوى النفسي تشكل عالم كل
من المسرحيات الثلاثة . وأذكر بكلمة موجزة جوانبها النفسية : إن
«ديسكولوس» مثالي يمثل الطبقة . وفي «تيمون أثينا» نجد
الفرس ، وفي «كاره البشر» نجد تعبئة السعة ويواجه منظر
الفرقة الطبقية المتزايدة . في مجتمع أثينا - فانواع الجماعة
القدمة ، للقرابة والمحبة الجماعة الطبقية أم شيكسبير فهو يصف
عالم الاستثمار والربح تحت أشكال معوية (أخلاقية) للتصام أما
موليير فليس الارتباط عمله مباشرا إذ إنه مجتمع الخاضعين يتطابق -
للشيء الذي قصد إليه جولدمان - مع تركيب العلاقات السلبية وهما

«أنت الأحداث التالية أنى قد أخطأت خطأ كبيراً ، وبكى معذور
في ذلك ، لأنى جئت إلى البلاط في عهد الملك هنرى الرابع
(Henri IV) ، وقد تربيت على مبدأ أن الجهد والإخلاص
وحدهما يكفيان المرء - دون المال - في الحصول على منصب
معين»^(١٢) وفي هذه الظروف يتسامى تقدير «الحدادة» عند
الارستقراطية في الوعي الشعبي والحوافى للنفس ، ويبدو شرف
السيتم جوهرها خامساً ، كياناً بلا أسباب أو خصائص - مثل قلب
سليمين ، ومثل مولير - بالمعارضة للعلوية - تكويراً لثبة معاصرة
للعلاقات الإنسانية ، في أيديولوجية الإخلاص (الشرف) ودخائل
النفس .

يتعلق بالسلمة ، فإن قيمة استعمالها هي التي تميز قيمتها التبادلية
بوصفها «نمجا ينطوى على الكم أكثر من الكيف» - ولذلك يبدو
ورجال الخاشية مجرد قطع شطرنج ، متبادلة ، فقدت قيمة الصفة
والهوية ، وفترض أن هذا التحول في معنى قيمة الإنسان ، يرجع -
إلى حد ما - إلى العمل في البلاط الفرنسي ، وإدارة المحادثات ،
حيث بدأ الموظفون الكبار في النظر إلى ألقابهم ومناصبهم الوظيفية
بوصفها مجرد «مشتروات» ، ويستشهد جوليمان ببعض من
«دكتوريات» أرنولد داندلي (Mémoires of Arnauld d'Andilly)
حيث يعلق على
رفضه دفع مائة جنيه ليشرى منصب سكرتير الدولة عام ١٦٢٢ :



الهوامش :

- (١٣) Vv 301-302. Cf. H. J. Oliver, ed., *Timon of Athens* (London, 1939) ad loc. «Apemantus surely scores a point here».
- (١٤) Lewis Walker, «Timon of Athens and the Morality Tradition», *Shakespeare Studies* 12 (1979) p. 159.
- (١٥) Walker, p. 177, note 33 (8 times).
- (١٦) Oliver, ad vv. 24-25.
- (١٧) Cf. Paul Bénichou, *Man and Ethics: Studies in French Classicism* (New York, 1971).
- (١٨) Martin Turner, *The Classical Moment* (Weipon, Conn. 1971) p. 99.
- (١٩) Lionel Gossman, *Men and Masks: A Study of Molière* (Baltimore, 1963) pp. 69-70.
- (٢٠) Robert McBride, *The Sceptical Vision of Molière: A Study in Paradox* (New York, 1977) p. 121; cf. p. 232, note 45, for further references.
- (٢١) McBride, p. 108.
- (٢٢) On Descartes and Gassendi, cf. Gossman, pp. 10-13, on Pascal cf. Bénichou, L. Goldmann, *The Hidden God* (London, 1964), on Le Vayer McBride.
- (٢٣) Goldmann, *The Hidden God*, pp. 105-106; cf. p. 414 under the year 1637.
- (٢٤) *The Hidden God*, p. 129.

- (١) ترجم هذا المصطلح إلى «علم البشر» عندما قلت مسرحيات مولير في نظرية
- (٢) Cicero, *De Amicitia*.
- (٣) Christian Meier, *Die Entstehung des politischen bei den Griechen* (Frankfurt am Main, 1980), p. 9.
- (٤) Lucien Goldmann, «Genetic Structuralism and the History of Literature», in R. Macksey, ed., *The Structuralist Controversy* (Baltimore) p. 29.
- (٥) Michael Anderson, «Knoxon's *Hamartia*», *Greece & Rome series* 2, 17 (1970), p. 199; cf. Armin Schiller, *Menander Dyskolos* (Weisenheim am Glan, 1963).
- (٦) See A. W. Gomme and F. H. Sandbach, *Menander: A Commentary* (Oxford, 1973) ad v.
- (٧) Anderson, p. 204.
- (٨) Edwin S. Rieu, «City and Country in Menander's *Dyskolos*», *Philologus* 110 (1964) p. 201.
- (٩) L. A. Post, «Some Subtleties in Menander's *Dyskolos*», *American Journal of Philology* 84 (1963) p. 51; cf. p. 50.
- (١٠) Rieu, p. 211.

(١١) هو إله التشاك كرس له الشرح اليوناني في أنبا

(١٢) طبعة Arden ١٩٦٣ . أنباء الاقوال (١ - ٢٨ - ٤٢) فشر رقم الأول إلى الفصل الثاني إلى شهاد . الثالث إلى الفصل

مواظف قصصية عن الضرورة والحرية

دراسة مقارنتة في :

قصة تشوسر الشعرية "قصة الفرانكلين"

ومسرحية بريخت "القاعدة والاستثناء"

تطرح الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف ، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة . والدراسة الحالية تطرح أن العملين اللذين ستجرى مقارنتها يصلحان بشكل خاص لكل هذه الدراسة . بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه الصيفة . والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠م) ، وهو قصة شعرية تدعى "قصة الفرانكلين" ، (المالك الزراعي غير نبيل المتمدن) ، وهو جزء من عمل تشوسر الطويل حكايات كانتربري . أما العمل الثاني فهو المسرحية الشعرية "القاعدة والاستثناء" التي كتبها الكاتب الألماني برتولد بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦)

كان بنوى عمله غديرا . وتحكم الحكمة ببراءة التاجر ، لأنه كان يتصرف حسب القاعدة (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) ، أما تصرف المحال فكان استثناء (أي أن يجب الإنسان لشقاء الإنسان ، ويقدم له المساعدة)

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية ، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الخيالية الكامنة وراء كل عمل منها ، فـ "القاعدة والاستثناء" مسرحية شعرية ، أما "قصة الفرانكلين" فهي قصة شعرية ، ولذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافاً واضحاً . وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الخيالية ، وجدنا أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل حقيق ، بل حاد . قصة تشوسر الشعرية ، التي كتبت في العصور الوسطى ، تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبي الذي تنتمي إليه ، وأن تحقق ما هو متوقع منها . أما مسرحية بريخت الحديثة "التجريبية" فهي تحرق كثيراً من قواعد الدراما التي وصحتها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيين ، والتي تتبعها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين . هذه المسرحية

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخطبتها اختلافاتاً بينا ، فأحداث القصة الشعرية تقع في العصور الوسطى ، وموضوعها الحب ، وتبدأ بالفارس أرميرا جونس يودع زوجته دوريجين قبل دعوته في رحلة طويلة ، وبعد رحيله يأتي أوديلوس ليخبر من جهة الزوجة ، ومن جهة فيها ، فعنده بأن تمسحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريمة . وسجناً يصبح في إغمار تلك المهمة عن طريق السحر ، يسقط في يد الزوجة ، ولا تدري ماذا فعل ، ولكن زوجها يطلب منها أن تقبلي بوعدها ، وتسلم نفسها للشاب ، فيضرب الشاب الإعجاب ببل الروح ، ويتنازل عن حقه . أما أحداث المسرحية الشعرية تقع في العصر الحديث ، الموغل في الحديثة - إن صح التعبير - وموضوعها التنافس الاقتصادي . وتحكي المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره ، ويستأجر لهذا الغرض مرشداً يملك حل الطريق ، ثم يفصله ، ويستأجر حالاً يحمل أمتته . وفي أثناء رحلتها عبر الصحراء ، تمتد مياه التاجر ، ويقدم العمال رحابة الماء التي تمسحه إلى التاجر ، ويردبه الأخير قبلاً منها أنه أن الرجاجة لم تكن سوى قطعة حجر ، وأن المحال

تصلهم القارىء - أو المشاهد - عن حشد حتى تخربه من خلاق التعاطف السهل والطفالي وغير الواعي مع الشخصيات لكي لا يتسرع معها. كما أن يريحت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أي إيحاء بأن ما يدور على المسرح هو الواقع ، وإنما ليكسر حاجز الوهم .

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه ، فإن الصدين متشابهان على مستوى أكثر عمقا . فكلا العاملين يمسك ، بشكل كبير ، رؤية العالم التي سادت في زمن كل منهما ، وكلا العاملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئولته الأخلاقية ، بل إنه - يمكن القول إن مقارنة العملين تكسب أهمية متزايدة ، لأن أسدها كتيب في بداية العصر الحديث ، ، في حين كتب الثاني في لغة أرمته . قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وسنجد أن توجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحي توجه الاختلاف بين المحققين التاريخيين . وبما أن العاملين يحوران منحي أخلاقيا واضحا ، ومحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع ، وفخرحا العلاج لما فيه من خلل وأمراض ، فإن قمة ألسنا قويا لعقد مقارنة بينهما ، ستؤدي في النهاية إلى نتائج مشيرة .

تتحرك معظم الشخصيات في مسرحية بريخت «القاعدة والاستثناء» في إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردا متحررا ، أو وحدة منفصلة عن غيره من بي البشر ، لا يصفه ولا يحرك سوى المصلحة الاقتصادية الفردية . ويتم هذا الإنسان الاقتصادي بأنه يرد كل شيء إلى المستوى الاقتصادي ، ولا يستطيع أن يدخل في أي علاقات إنسانية . وتبدأ المسرحية بعرض بسيط وهيكلي للقوى لتصارعه في المسرحية ، ولطيفة صراعها الذي يتم بأنه صراع اقتصادي أساسا ، أو يكاد يكون كذلك . وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين ، واثنين يستغلها الآخرون أو بمعنى آخر هي مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادي الخفس ، وعن العقل وقد لوتد إلى المادة الصماء . وبما أن الشخصيات لا تدخل قط في علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب ، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عال ⁽³⁾ من التجريد لا يمكن فهمها إلا في علاقتها بوظيفتها أو مهنتها ، ولذا لا نحوى قائمة الشخصيات اسم علم واحد ، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك ، وإنما نحوى قائمة وظائفهم وحسب : تاجر ، ومرشد ، وحيال ، وشرطيان ، ومدير الفندق ، وقائد القاطنة الثانية ، والقاضي . وتسلك كل شخصية بطريقة تتفق مع «النموذج» الذي تنتمي إليه ولا تمير إلا من مصالحها الطبقية وحسب ، لا تتمرد عليها ولا تنحرف عنها .

ويتميز الإنسان الاقتصادي بأنه لا تحده أي قواتين خارجية ، أو هكذا يظل ، فهو حر حرية تامة ، يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه ، وحسب تمكنه قوته الذاتية . ضلله يشبه إحدى خابات داروين ، حيث لا قهود ولا سطود ولا حدود ، ولا يكسب فيه البقاء إلا للأصلح . وحسب «يتخلف الضعفاء عن الركب» ، ولا يبقى إلا الأقوياء .

إن عالم التاجر مجرد من أي معنى ، فالحقيقة الوحيدة فيه هي هذا التنافس والصراع الذي لا معنى لما ، حيث «يترك كل عليل حظه ولا يقاوم إلا الأقوياء» .

ولذا يصبح قانون الغاية لا مجرد حقيقة مريرة ، حينما أن نتقبلها بحسب ، بل تصبح كذلك مثلا أخلاقيا أعلى تبناه ونطمح إليه .

والإنسان الاقتصادي الذي لا حدود له هم لا يشبع ، ولذا تجده دائما في طريقه لغزو أراضي جديدة، أو للتغلب على الآخرين وشخصية التاجر هي غير مثل على ذلك ، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل في أي علاقة ولذا تجده دائما منهكا في تحقيق نصر على شيء أو شخص ما . فهو يبدأ بطرد المرشد ثم يحطم عزيمة الحمال ، ويرديه قبلا في نهاية الأمر . وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج ، ولذا يجده يضمم في لحظة خصه أنه كان ينبغي عليه أن يستأجر حمالا ذا أجر مرتفع ، لأن الاستئجار في مثل هذا الحمال يأتي بمائد مرتفع ! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شيء لا يصلح إلا للغزو ، لأنها - هي الأخرى - لابد أن تستخدم وتستغل - يجب أن تحطم وتسرقت وتنب ككوزها .

وقوم التاجر ، في إحدى لحظات جيشانه الغالي الدارويني ، بالربط بين استغلاله ولأخيه الإنسان ، واغتصابه «لأمة» الطبيعة .

لِمَ قمعى الأرض قطعها ؟
ولِمَ يجعل الجبال ماضي ؟
كى لحصل على الخط لابد أن تصارع
مع الأرض ومع الجبال .

إن موقف السيطرة هذا يصل إلى لته الدرامية حينما يقوم التاجر بصوب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر . ومرة أخرى يصعد التاجر أفئته الدرامية :

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر
المطلع ،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان .
الخط ، الخط الذي لحاجه ، هو الجائزة .

إن موضحة لسعياد الإنسان والعبيبة تواتر في العمل كله ، ويتجج عنها تشيز الإنسان وتوضعه . فالتاجر على سبيل المثال ، يعلم جيدا أنه في عالم لا توجد فيه أي قيم أخلاقية وتقطعه دوات نهمة لا عدد لها ، ولكل هذا يصبح من العباء يمكن ألا يأخذ الإنسان حنره دائما : في عالم حار تماما من الثقة ، لا يمكن للمرء أن يجلد إلى النوم . هذه هي معرفة «ماكيت» للأساوية بعد أن قتل «دكان» لرووف . وفي لحظات العذاب الناجم عن الندم ، يسمع «ماكيت» أصواتا تحبره بأنه «لن يتام بعد الآن» . ولكن سبق القيم الذي يؤس به «ماكيت» ، وهو يؤمن به على الرغم من أنه يحرقه ، يرى الإنسان بطريقة مركبة ، يراه مخلوقا فريدا يحمل أعباء أخلاقية ، وليس مجرد

حيوان لا قلب له ولا عقل ، ولذا فالنم يأخذ شكل السهاد الدائم
أما في مسرحية القاعة والاستثناء ، كما يتنا من قبل ، فالإنسان
يتحول إلى مجرد مادة ، وبذلك تصبح القوة الحسبية هي المعيار
لأوجد . ولهذا يقول الشاعر : «إن الإنسان القوي النائم لا يقل
صفاء عن الإنسان الضعيف النائم» . هذا الاستنتاج المنطقي البسيط
اللا إسنى يؤدي إلى هذا الشكل النهائي من أشكال الاغتراب ،
حيث يكرر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعي ، فوكما
يقول الشاعر : يجب ألا يتنام الإنسان . هذا ليس صوتاً خارجياً
يطارد الشاعر ، ويعتبه كما يعمل الصوت في «هاكث» ، وإنما هو
قرار بارد متورن محسوب .

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة في المسرحية تكتمل دائرة
الغزو ، فالشاعر - بعد أن هزم الحتمال والصحراء والبر - يزم نفسه
أيضاً ، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج ، غارقة في
دوامة الدنيوية الصماء التي لم يجد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو
النفسية . وهذه هي سخرية موقف الإنسان الاقتصادي : فهو يحطم
كل السلوك والقيود بسبب نهمه ليصبح قانوناً مكتوماً بذاته . ولكن
هذا الحالم بالقوة المطلقة ، الذي يسمى وراءها ، يجد نفسه في عالم
لا قانون فيه ، دون أي حرية أو طمأنينة داخلية - عالم يحوله هر ذاتية
في نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار ، أداة تصبح
لقوانين الخارجية الميكانيكية - مثل قانون العرض والطلب . وهكذا
تنتقل من الحرية المطلقة إلى الحبسية المطلقة ، ومن الفردوس الأرضي
إلى الجحيم الدائم^(١) .

ويفهم المرشد يتلخص للموقف أثناء المحاكمة : «في هذا النسق
الذي خلقوه / الإنسانية هي الاستثناء» . إن ما يسود - هنا - هو
القوانين الاقتصادية ، التي تم تعريفها بدقة ، وهي قوانين لا تتع
مجالاً للموافقات الإنسانية للركبة أو للدوافع غير الاقتصادية .

ولذا فإن دائرة الموقف لابد أن تكون كاملة ، ولا يوجد أي
مجال لإيقاظها أو التخفيف منها أو قسحها . ولا يوجد أي مجال أمام
الشخصيات إلا أن يلعب كل دوره المعلوم ، وأن يكون هو المخرج
للتكدر . وهذه هي خطيئة الحتمال الكبرى ، فقد حاول كسر الدائرة
وسلك سلوكاً إنسانياً مبدئياً ، فالتزم بالقانون الإنساني للدخول ولم
يتصع للقانون الميكانيكي الخارجي . إن دوافعه في تقديم زجاجة الماء
للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة ، وأي فعل لا يخضع لمصالح
الإنسان الاقتصادية الأمانية هو «استثناء» ، أو على حد قول الشاعر
«يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء
[الإنساني]» . ولذا لا يوجد مجال للسلوك الفردي الحق أو
للاختيارات الحرة ، لأنه حتى لو افترضنا أن الحالم كان في الواقع
يعطى زجاجة الماء للتاجر ، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن ،
فإن لأحر حياً أرداه قبلاً إنما كان في موقف «الدفاع عن
النفس» ، لأنه ما كان يمكنه «أن يفترض أن قتل القوي في يد
الحالم إنما هو زجاجة وليس حجراً» ، إذ إنه - انطلاقاً من التصور
السائد للقيمة البشرية في هذا العالم - لم يكن عند هذا الرجل أي

دوافع لإحطائه ماء . ويجب على القارئ أن يتذكر أن الشاعر لا يتبنى
لنفس الطبقة التي يتبنى إليها الحالم ، ولذا كان لزاماً عليه أن يفرغ
من الشر . وكما يقول القاضي في حكمه : «إن للنهم لذلك كان في
حالة دفاع مشروع عن النفس» - ولا يهم ما إذا كان التهديد الذي
وجه إليه حقيقياً أم أنه مجرد شعور بالتهديد من جانبه . إن اللغة
القانونية في نهاية المسرحية لا تعبر عن السياق التدريسي وجوب ،
وإنما تعبر عن رؤية للعالم تنكشف أمامنا في المسرحية ، ودقتها هي في
الواقع دقة لغة العقود والعلاقات للصوعية التي تسببها العناصر
الإنسانية ، إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم ، ولكن
مع قاضي لا يكثرث إلا بالوزن ولا يحسب حساب الدماء النازقة
للصافة الحية .

من الواضح البين أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد
الاقتصادية الجاهلية وميكانيكيات السوق ، ولكن مع هذا ليست هذه
هي الكلمة الأخيرة في المسرحية فهذه العادة الاقتصادية يحجبها
الكاتب بإطار يدعو به للشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة وفصل
الإنسان - كي يكون إنساناً - أن يتجاوز هذا العالم ، وأن يتخطى
تلك الرؤية الاقتصادية . وما له دلالة أن برنولد بريخت ، للمادى
لبيطل ، يؤكد في مقدمة المسرحية ، وسامتهما قدرة الإنسان على أن
يعيش دون أن تحده أي أنساق فكرية أو أيديولوجية تدمي أم أنساق
طبيعية نهائية ، وعلى أن يتساءل دائماً عن معنى الأشرار ، وعلى أن
يتجاوز الحدود المتعارف عليها بل يتسامى عليها . وإذا كان مشاهد
هذه المسرحية قد رأى نمطاً شاملاً من أنماط السلوك الإنساني ، فإن
الراوي يطلب منه أيضاً أن ينسحب من أحداث المسرحية ، وأن
يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدورية» و«القواعد» و«النظام
القرصوي» و«الأهواء المخططة» و«الإنسانية التي فطنت
إنسانيتها» ، فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل
أن يفهمها ، فالعقل الإنساني قادر على أن يخلق النظام من الفوضى ،
كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأمانية والأخلاقيات
الداروينية . فالعقل الإنساني عقل حر ، حر لأنه إنساني ، وإنساني
لأنه حر .

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح في القاعدة
والاستثناء تقع خارج البناء المسرحي ذاته ، إذ إنها تظهر في الإطار
الأخلاقي وحسب ، وبين عالم المسرحية ذاته عالمًا دائرياً كاملاً ،
خالياً تماماً من أية إمكانات جدلية يمكنها أن تتحدى دائرة القانون
الاقتصادي الذي لا يقهر .

وإذا نظرنا إلى قصة تشوهر الشعرية «قصة الفرائدوس» فلما
سجد موقفاً مشابهاً من بعض الوجوه ، وليس كلها ، فعل الرغم من
أن عالم القصيدة عالم تسود فيه المقوس ، ويظل الصراع بين الخير
والشر والعواطف الإنسانية أموراً متصنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل
مباشر - على الرغم من ذلك ، فإن نمط غطاء تشابه دقيقة بين
المسلمين ، تستدعي الانتباه . قد لا يوجد «إنسان اقتصادي» في
القصيدة ، إلا أنه - مع هذا - يوجد فهم واضح يذبح
بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه ، يستعيدهم كلهم .

فدوريجين ، زوجة آرثيراجوس ، يظهر عليها كثير من علامات الهم والرغبة في الانتصار التي تنصف بها شخصية التاجر في مسرحية بريحت . فهي تيكى من أجل زوجها الذي سامره وتعب عن حبسها من السفن التي تأتي ونجى بدونه ، ثم تخرج على بناء الطبيعة ذاته وبصحورها السوداء القبيحة . وحيثما يهتر إيمانها تأخذ في التشكيك في حكمة الله ذاتها

ولكن يا إلهي ، هذه الصغور الشيطانية قد صنعت بطريقة توحى بالموضي القصوى ، ولا توحى بأنها من خلق الله وصنعه إله كامل عاقل ثابت .

لِمَ يكون صنع بديك على هذه الصورة التي لا عقل ؟

ألا ترى يا إلهي كيف للمر هذه الصغور الناس ؟

هذه الرؤية التي ترى أن الإنسان وحده هو مركز الأشياء ، وأن الأشياء باعثة بمقدار ما تحلم غرضه ، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النضبة

وبصاحب هذا الاعتراف على الإرادة الإلهية شلوكا كما يرى مكانية الإنسان على التماسي والتجاوز ، وتحول دقيق في المنظور . ولجند أنفسنا نترك عالم التقوى والحب بين الأزواج ، لندخل عالماً وثياً هو أقرب إلى الفردوس الأرضي منه إلى شيء آخر

لقد ريت يد الإنسان - بمهارة بالغة -

هذه الحديقة بمداخل النباتات ، وطغمت الأشجار ،

حتى أنه لم يكن هناك قط حديقة بهذا النرف

إلا إذا كانت الفردوس نفسه .

هذا هو عالم المهين الشبان الذين يتبعون إلهة الجهال فينوس ويعبدون إله الشعر أبولو . هذا عالم لا يأتي فيه الحب بالسلام والولائم ، وإنما يزداد الإنسان وطأً وكأنه إحدى ربات العذاب في جهنم ، وهذا اللزج بين صورة الفردوس الأرضي وربة العذاب في جهنم له دلالة خاصة ، إذ إنها تستدعي إلى الدفن حلم الإنسان لاقتصادي بأحرية الكاملة، وفقدانه الكامل لأي شكل من أشكال الحرية في مجال للممارسة . وإن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائماً إلى جهنم الضرورة والحسبة .

وحيثما يمتاح للشباب ، الوثني « أوريليوس السيدة دوريجين في موضوع حبه لها ورجته فيها ، تطلب منه على سبيل الفكاهة ، ولكن بشكل جاد أيضاً (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغير خطة الله في الكون :

حيثما تظن الساحل

تماماً من كل الصغور ، ولا تترك واحدة ،

فأحك أكثر من أي رجل على وجه الأرض
هذا هو قولي لك ، وتصدق ما أقول

يود أوريليوس المسكين أن يمتلك دوريجين ، وتلقى هي بالتحدى إليه . ولذا فهو يذهب إلى أخيه ، العالم الذي كان يعرف كتاباً عن « السحر الطبيعي » والسحر هو سلف العلم وأبيلولوجية الغزو والقوة . وهنا يتوقف الراوي وينزل قصارى جهده لكي يذكرنا بعالم التقوى والوثام الذي غاب عن نظارتنا ، ويعد إلى الأدعان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر لأنه لا يتعامل إلا مع الأرواح

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز ، حيث يقابلان هناك ساحراً عظيماً ، لا يترك لديهم الطباقا قريبا بحدي جبروته وحسب، وإنما يساومهم على أجره مساومة عبثية كذلك ، إذ يطلب ألف جنيه . وهكذا نحررنا من عالم الحب إلى عالم الفردوس لأرضي الوثني لتصل إلى عالم للقوة والمال

وحيثما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحصر جداوله الفلكية التي أحصرها من طليطلة (المدينة العربية ، والحضارة العربية مرتبطة بالعلم في العقل الأوروبي في العصور الوسطى) . وهذه الجداول هي أدوات قوته ووسائل إنتاجه ، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث « المعجزة » (وهذه الإشارة الأدبية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر في القرن العشرين عن أن العلم سيأتي بنا « بالخلاص ») . حيثما يمر أوريليوس عند أقدم سينه ويشكر « سيدنا فينوس » ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت .

بعد هذه النقطة في القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر ، وتدخل الدائرة التي لا تملك منها ، فدوريجين مستقرة بوعدها لأوريليوس ، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثمين ، والساحر يطلب بقوده ، وآرثيراجوس ملتزم بوعده زوجته . إن الحببة التي تفرض نفسها ، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التي تود أن تحقق حريتها المطلقة ، وأن تطلق لرغباتها العنان ، لتذكر المرء بالقاعدة والاستثناء ، حيث تؤدي محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماماً ، وحيث نجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة . وهنا نمكر دوريجين ، مثلاً فكر أوريليوس من قبل ، في الانتحار - جريمة إغناء الذات البهائية ، التي تذكرنا ، بشكل يحمل كثيراً من السخرية ، بقرار للتاجر ألا ينام - ونمر في محبتها في هذه اللحظة صور الشهوة ، والنسق ، وصور احتساب العناري ، ورجال ييصون على النساء ، ولا نمكر الشقة في التنازع والتبادل والحب . إن شيلوك يطالب برطل اللحم كمادته ، وهو يقف وقد شحذ السكين

ولكن مضمرة « قصصه المرمكين » ، تماماً مثل مقلعة القاعدة والاستثناء ، يحق لعالم آخر - عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم ، وحيث لا يوجد ديون تدفع أو حسابات تسوى ، فالحب هو الذي يصنع بين الفارس آرثيراجوس وزوجته دوريجين ، وعلى الرغم من أنه « زوجها وسيلها » كما تقول القصة الشعرية « شأنه شأن كل الأزواج

له السيادة على زوجته « فإنه «محض إرادته» يقرر :

ألا يجازي سلطته

هذا إرادتها، وألا يظهر أيًا من مظاهر العيرة ،

بل قرر أن يتبعها في ثقة وبراعة

كما يتبع كل حب حبيته

ولذا شعرنا القصيدة أن الدرس آتيراجوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية» إلا بسبب مكانته في المجتمع ، لا لإرضاء أية نزعات دسلبية . وقد قررت زوجته هي الأخرى أن تصبح زوجته المحبوبة حقاً . وهذا يستلزم تشوُّس ليس لنا أن الحب والميمنة شيئان مختلفان تماماً

بقينا ثقة شيء لا بد من ذكره ، بإساذق ،

يجب على الأعداء أن يطع الواحد منها

الأخر ، إن أرادوا الحفاظ على حبيها

فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الميمنة .

إذ حبيها تدخل الميمنة ، ينشر إله الحب

جناحه . وفي التو يقول وداعاً - قد (حل).

إن الحب حر مثل الروح الحرة ،

فالنساء بطبيعتهن يُنقِصن للحرية

ولا يقبلن القسر ولا العبودية ،

وكذا الرجال ، إن كان لي أن أتحدث باسم الجميع .

إن مقياس السعادة والشقاء في تجربة الحب يختلف من المقياس الرياضي الساكن في عالم السوق والقوة . فالذي يجزل العطاء ، هو الذي يأخذ الأكثر

إن من يتحل بالصبر في الحب أكثر من صاحبه

هو الفائز الذي سيمر قهره

هذا إذن هو العالم الذي يظهر في المقدمة ، وهو يطرح أمامنا بديلاً لحكم الغلبة والمصلحة الأممية . ولكن هذا البديل الأخلاق في القصة الشعرية ليس معصلاً عن بقية العمل ، بل - حل - العكس - يجب أنه يحفز معه شكل مصرى ودرامي داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها . وعندها التحول عندما يطرأ تميز حقيق على دوريجين ، التي لم تكن تعرف الصبر، إذ تقبل مصيرها وتطرح عن نفسها اليأس والتعكير في الانتحار ، وتقرر أن تغير زوجها بالقصة بأكملها (مهم لم يكن يعرف بعد الوعد الذي قطعه زوجته على نفسها - لأوريلوس) . ويرفض آتيراجوس أن يصبح لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأممية - سواء كان ذلك خبرته على زوجته أو حقه في «السيادة الزوجية» - ويقرر أن يسلك سلوكاً يعنى

مع القوانين الأممية - فلي حد قوته ، إن الصديق هو أسوأ الأشياء التي يمكن للإنسان الحفاظ عليها ، ولذا بدلاً من أن يصبر على رطل اللحم ، ينعض عن نفسه شيطان شيلوك ويطلب من زوجته أن تقى بالوعد الذي قطعه على نفسها . وهكذا تنتج الدائرة المغلقة ، وتنحصر القوانين الداخلية للحب الإنساني على الضرورة الخارجية للعباء ، وتختار كل الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ، الحرية فالسوء الإنساني الذي أظهره آتيراجوس يصير أوريلوس بالإعجاب ، فيتخذ قراره :

إن التحل من رغبته في دوريجين هو أفضل من أن يفرض عليها صلاً بهذه الحسة ، تجاه هذا النيل العظيم .

وهو لا يريد دوريجين لزوجها وحسب ، وإنما يقطع على نفسه عهداً «أن يقول الصديق وألا يكذب» . وعندئذ يذهب إلى الساحر ليحبره عن تلك الحرية الجديدة التي تتبع من التزمه اندخل بالقانون الإنساني الذي يتجاوز كل الحتميات ، ويحبره كيف أنه ، من شرط عطفه على دوريجين وزوجها ، ومن عمق إحساسه بأهل النيل الذي بصريانه ، قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الصيقة .

قد أرسلنا بمحض إزادق

غاما عطا فوسلها هو إلى ، قد لركتها يعود ،

عنه هي القصة بأكملها ، ولا يمكن أن أهيف حرفاً واحداً .

وكما هو متوقع يغير الساحر الإحجاب هذا الموقف . ولذا ، بدلاً من أن يصبر على حقه النقدي ، يصرف هو الآخر على الحرية التي تسم الوجود الإنساني الحق - حرية الانصياع للقانون الإنساني الداسل ، وليس قانون الضرورة الخارجي . ولذا يقرر أن يحدو حذو هذه العمل النيل ويقتارل لأوريلوس عن الدين

ومن للملاحظ أن مسرحية القاعلة والاستثناء تنتهي بتكرار للوعظة الأخلاقية التي ترد في المقدمة ، لأن الإمكانيات الإنسانية التي تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضرورة في السياق الدرامي نفسه . أما قصة المراكيب، فتنتهي بعودة الوثام وتأكيده ، حيث يسأل القاضي مؤالاً خطايا بدل على الانتصار : « من هي أكثر الشخصيات رقة وسعاً ؟ » .

وقد يكون من الحق بمكان أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي التاريخي الواسع ، ولكن - مع هذا - يصل إدراك العلاقة بين العمل والسياق ، منها كانت هذه العلاقة واضحة ، فتراها دائماً للنهاية يؤدي إلى إثراء العمل وإثرائه . وإطلاقاً من هذه الملاحظة المسببة يمكننا القول إنه يبدو أن عالم تشوُّس هو عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات البهية الجديدة (ونقل البورجوازية) ، وبدأت تسيطر فيه «حسية» العصر الحديث ، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقي الحر . ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية

أمام الفنان سوى أن يعط ويشر ويبدل إنساني ؛ يعط ويشرو هو يعلم
مسبقاً أنه يتعد عن الواقع حواءه يقترب من عالم الرؤى - أي أنه ثوري
بالمعنى الكامل للكلمة

هوامش

- (١) انظر للمؤلف الرسومية وفكرة الوحدة للبيئة والعقلية، (القاهرة) فبراير ١٩٧١ ؛
كل ذلك الظروف الأرضي : عوالم والطبقات في الحضارة الأمريكية الحديثة
(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ، حيث يحاول أن يدرس
الأسس الاقتصادية لهذا النمط للتفكير ، ويحس كجذباته الحضارية

الحديثة ، لقد كان ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها
وتؤكد للسلوية الخلفية وإمكان الاختيار والحرية وهي رؤية كانت
لا تزال مقبولة من العالية المعظمى من الناس . ولما قد يتحطم
التناسق في قصة تشوشر الشعرية ولكنه يستعاد في النهاية ، وقد
تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد في النهاية . أما في عالم القاعدة
والاستثناء المعظمى ، عالم الإنسان الاقتصادي ، حيث يتم تجسيد كل
العلاقات الإنسانية ، وحيث تنشأ الإنسانية وتحول إلى طبقات
وأدوات إنتاج (كما حدث تقريبا في ألمانيا النازية) فإن إمكان الميث
أو الولادة الحديثة غير موجودة داخل الدائرة المغلقة . ولما لا يبق



الإنسان والبحر

رضوى عاشور

هل قرأ جنكير آيئاتوف^(١)، الشيخ والبحر^(٢)، لأرست هيمنجواي فترسبت الرواية في وجدانه، ودعته بعد فترة - طالت أو قصرت - إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو، بالخيار، متجا بذلك معارضته وحكاية الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة لهذا السؤال - برغم ماله بحمله من إثارة بل متعة للباحث - يظل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر، أو نقل تحليه حاجة فردية - أو ضرورات لحظة تاريخية، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفني بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجي تجاه ظاهرة بعينها (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي). ولما كان الإطار الشكلي، للشيخ والبحر، هيمنجواي والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر،^(٣) لايتألف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية، أركان صورتها الأساسية هي البحر والصيد والرحلة. فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء، إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز، هي بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبين

نحن - هنا - بصدد دراسة نصين نصيين، يفصل بين تاريخ إنتاجهما ربع قرن من الزمان. صدر نص هيمنجواي عام ١٩٥٢ وكتب آيئاتوف الكلب الأبلق في شهرين متتابعين، هما ديسمبر ١٩٧٦ ويناير ١٩٧٧.

هي رحلة فن هو الراجل ١٩ لافترض السؤال الرعية في الحديث المعناد عن رسم الشخصيات بقدر ما يفرضه ضرورة معرفة دلالة الاختيارات، إن الصيد هو الراجل في الحالتين، وخروجه إلى البحر أداة إنتاج نمطها الضرورة.

في نص هيمنجواي يخرج سانتياجو الشيخ، متعرداً إلى البحر، بعد أربعة وثلاثين يوماً استعصى عليه الصيد فيها. وهو يقرر - كعطل في ملأسة إغريقية قديمة - أن يتوغل في البحر، متعدياً حدود الأمن والمألوف. هو شيخ معروق يحمل على وجهه وجسده حاتم البحر الذي حركه، التضاعيد العميقة والقروح والتلويب. وكان كل شيء

فيه عجوزاً خلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باستين،^(٤) (ص ٤) ولسانتياجو مريد صغير، يحب مصمه الشيخ، ويرضف في مصاحبته، لكن أهله يمنونه، وينفقونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظاً

أما في نص آيئاتوف فتخرج جياحة إلى الصيد بدل المرد، رجلان وشيخ وصبي: رجلان قويان أحدهما ابن الشيخ وبو الصبي، وشيخ نحيل له وجه محمد وشعر أشيب ويدان معطتان بالتلويب، وغلّام يفرج للصيد للمرة الأولى، والرحلة مكرّسة لتسوله إلى عالم الصيد

وتنقسم الصورة إلى صورتين، واحدة لكل نص. في الأولى تخرج الإنسان لمواجهة البحر متعرداً، وفي الثانية يخرج في جياحة، أجيال ثلاثة تجسّد حاصر القليلة كاستمرارية تاريخية (أجد يوجه اللغة فهو وعاء معرفة القليلة وخيرتها، الأب والم يسيران المركب

مهما القوة المنتجة ، والطفل يستقبل المعرفة التي تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإعانة)

ثم يستوصفنا ذلك التشابه بين سانتياجو في نص هيمسجواي وأوريجان الخلد في نص آيتانوف . فكلاهما مزج غريب بين القول بالضرورة والزعة في التحرر منها ، وبين السلوك الواقعي الذي يمل به التوغل في البحر ، وتكوين رومانسي يحلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعي ، أو بينه وبين المطلق .

يشعر سانتياجو برابطة أخوة ونمائل مع السمكة التي صادها ، يفيض شفقة عليها . « ... أحدهم الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس صيدها ما تأكله . ولكن تصميمه على قتلها لم يصعب نتيجة لحزنه ذلك على الإطلاق » . هو لا يريد قتلها ولكنه أيضا يريد لها لأنه صياد ، وفي ذلك استمراره ماديا ومعويا . وهو يكره في ذلك ويكره أيضا : « كم أنا سعيد لعدم اضطرابنا لأن قتل الحجوم ! » . ثم يواصل : « من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو الحجوم . حسنا أن نعش على البحر وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين » (ص ٨١ - ٨٢) .

وسوف يرى المدقق في النص أن المفهوم الرومانسي من وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعي هيمسجواي ، كما سوف يلحظ أن قصيدة الملاح القديم للشاعر كولريديج - وهي من أبرز القصائد الإنجليزية التي تركز إلى هذا المفهوم الفلسفي - حاضرة بدرجة واضحة في النص والبحر (يقتل الملاح الطائر بشكل عسوي ، مبتدئ بذلك حل وحدة الوجود ، ويكون عليه أن يكفر عن ذنبه بمعادة هائلة وشعور طاع بعلة كريمة . ويصط حين يستطيع قلب الملاح أن يفيض شفقة على أحماك صغيرة يسقط الطائر - الذنب الذي كان معلقا حول عنقه كصليب ، وتبدأ رحلة خلاصه التي تنتهي عليه فيها ، لاستكمال كفارته ، أن يبقى دائما في الأرض ينقل للأحرار حكايته)

وبشكل نص هيمسجواي - من إحدى زواياه - معارضة نص كولريديج ونعيقه صميا عليه هو حين يحلم بطل كولريديج الرومانسي بالتوحد المطلق بالوجود الطبيعي ، ويمتدح الإنعصال عنه ثم يخلصه وهم العودة إليه حين يظل هيمسجواي ، وإن كان يفيض حينا إلى وجود مساس بلا عنف يلتصق به ، بسلوك ثبعا لما تعلمه الضرورة في قصيدة الرومانسية قتل الطائر إنم . أما في النص الواقعي فإن الشيخ وعلام يحران السمكة وهما يتلمسان منها العفو ويحدث سانتياجو سمكة الكبرة قائلا « أيها السمكة . إنني أحبك واحترمتك كثيرا ولكنني سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم » (ص ٤٥) . ولا يهوتا - هنا - رؤية ملاح هيمسجواي . إنه وإن اختلف عن سلمه الرومانسي بظل حاملا للمص من ، ولذلك تأكد دلالة أن يلتصق صياد صميا من سمكة يذبحها ، ودلالة الحلم المتكرر لشيخ ، من وجود مستأنس ، لا يشطره العنف ، يراه في صورة لأسود السارحة على الشاطئ ، تلك التي كانت تلعب كالقطط الصغيرة في العصى

ويقابل هذه السمكة الرومانسية في النص سمكة أخرى تمدد كمنه ، وتؤكد الصراع على أرضية واقعية ، وتعل غيم الصمود في المواجهة وتتجسد هذه السمكة في صورة سانتياجو « الكامبيون » (البطل) الذي أمضى يوما وليلة في مواجهة خصم يارره ، وصورة دي ماجيو بطل الكرة للتصحر دائما ، ثم في سلوك الشيخ همه طوال الرحلة

« شيخ غريب » - أيضا - هو الخلد أوريجان في « الكلب الأبيض » فتخرج في شخصيته صرامة صياد واقعي يمحج عالم رومانسي وراحته : « يجلس على مؤخرة القارب ، مقوس الظهر كالسر المتربص بقريته » (ص ٣٤) . ويحكم العلاقة بين أوريجان والوجود من حوله العمل . ويمثل الشيخ بالرحى وهو ينظر إلى القارب الذي صممه يديه ، ويشعر بالتوحد معه « وكأنه هو صممه كان يتحرك بخرقا نخشة المقعدة ، وكأنها صدره بالذات ، مرونة الأمواج التي تواجهه » (ص ١٤) . ويستغرق الشيخ في التفكير في القارب الذي أنتجه بعدما من قطع الشجرة الذي ساعده فيه آخرون يوم مرورا بتحقيقه ونحته وكشطه ثم انتهاء صممه . ويناجي الشيخ القارب « أنا أحبك وأثق بك يا أخي القارب ، أنت تعرف لغة البحر وتعرف عادات الأمواج ، وهنا تكن غوثك » . ويواصل أوريجان : « أنت تجلب لنا التوفيق ، لهذا نحترمك ، كلنا نحبك عندما تمل تحت نعل صيدنا ، وأنت حائد إلى الشاطئ نخوض في الماء حتى حوافك ، بل تفرقه . عندما الكل يتدفقون إلى الشاطئ لاستقبالك يا أخي القارب ! » (ص ١٥) .

ويستمر الشيخ في مخاطبة القارب ندا ورفيقا ، طالبا منه أن يواصل إبحاره حاملا الشباب الأقوياء وحيديه حتى بعد موته هو صامه

أنتمهي يا أخي القارب ؟ أنت تفهمي . لقد بدأت أحدثك منذ كنت لا تعرف البحر بعد ، عندما كنت لا تزال تعيش في أحشاء شجرة الحور العظيمة في الغابة . لقد حردت من جوف الشجرة ، وما نحن الآن في البحر .

وعندما سأفارق الحياة لا تنسى يا أخي القارب ، اذكرني عندما مستبح في البحر . (ص ١٦)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر فيض الشفقة والعطف ، يتنى إليه أوريجان ، عبر عمله الإنسان الذي يطرح هذا الوجود بين احتياجاته ولا يصبح القارئ مجرد نتاج لعمل أوريجان ، ولكنه ينحول إلى تجسيد لحيته . ومن الدال - هنا - أن يسمى الشيخ القارب « أخي القارب » ، فكلاهما تاج لذلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنساني . الطبيعة هي الأم في الحالتين ، وفي الحالتين أيضا بشكلي العمل الإنساني (الفعل الإنتاجي الواقعي) الطرف الآخر في علاقة التزاوج ، تلك التي تحلف القارب بقدر ما تحلف الإنسان العرد ذا الهوية التاريخية المحددة

وتشكل مناجاة أوريجان للقارب معارضة (أرحح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التي صادها . والشبه بين الحديثين لافت ، والمايز محمولا يرجع إلى موقعي مختلفين من الوجود

وكما أن إدراك الشيخ استمرار الحياة من بعده - حين تنتهي حياته الفردية - كان يحميه حلاوة مرة ، لصلح لا يمكن أن يفقد ، فإن تشبه بالحلم - رغم وعيه باستحالة تحقيقه - كان يملأه بشعور مماثل . كلف يمي أن الإنسان يرى نفسه بخالدا ، حرا في أفكاره وأحلامه ، فبالحلم - وحده - يصعد إلى السماء ، ويغوص إلى أعماق البحر . ولكنه كان يمي أيضا أن الأحلام تستصغى ، وأن الموت لا يقيم لشيء وزنا ، ويبقى السؤال ملحا : «لماذا حطفت الدنيا هكذا ؟» والإجابة عن السؤال صعبة ، ولكنها تعظم لشيخ الوجه الآخر - للقبول - لذلك الصلح للزمن بين النسبي والمطلق ، حقيقة الموت وحلم الخلود : «فلتكن السمكة - المرأة حيا ، ولكن ليس هذه الحلم إلى الأبد ، حتى هناك في العالم الآخر .» (ص ٣٣)

في الصين حلمان عظيمان ، يتمردان على الضرورة ، ويحصلان لما في آن . ويتوزع سانتياجو بين حبس محبة للوجود وشغفه على عتوقاته اللطيفة (هو لا يشقى على أسماك القرش) ومناجاة الضرورة من قتل هذه المخلوقات .

وكذلك يتوزع أورجان بين قبوله بالنسبي وتطلعه إلى المطلق ولعل نقطة القاس ومفصل العلاقة بين الواقعي والحلمي كل من الشخصيتين هو النموذج الذي يضعه كل منهما نصب عينيه ، ويسلك تبعاً له منها بلعت التكلمة لدى كل منهما مفهوم واضح لما يبيح بالإنسان ، وهو يمثل في حالة سانتياجو في الجلد والمطاطة (أشهر الكثرين من نقاد هيمسجواي إلى الشريعة التي يستنها أبطاله لأنفسهم ، وتشكل درعهم في مواجهة ذلك «اللاشيء» الذي يملأ الوجود من حولهم^(٥) ، ولكن أحدا منهم لم يشر إلى أن تلك الشريعة تشكل مفصل العلاقة بين الفرد على الضرورة والقبول بها) .

إن شريعة سانتياجو التي يستنها ويلتزم بها شريعة فردية ، أنتجها بطل مفرد يواجه الوجود العاث عاريا بلا عبا . أما شريعة أورجان التي ستعرض لها تفصيلا بعد ذلك فتعنيها الضرورة الاجتماعية والتاريخية لإنتاج الحياة عبر العمل والتناسل ، وضمان استمرار هذه الحياة التي أنتجت وانحدت - مرور الزمن - شكل جماعة بشرية ذات وجود اجتماعي وتاريخي محدد

يمرح سانتياجو إلى البحر لأنه صياد ، ويشاء حظه أن يصيد سمكة لم ير أحد لها مثيلا في كبر حجمها وجهاها . ومع ذلك فإن حركته ومهارته وحكمتها هي التي تجعل من تلك السمكة حفاً مكتسبا وليس مئة من القدر . ثم هو يصل أخيرا في غمط رحلته ولم يبق له من سمكة الرائحة سوى هيكلها العظمي

وقد أفاض نقاد هيمسجواي والدارسون لأدبه في الحديث عن الرمزية والمقاومة في الشيخ والبحر وعن ميثاقها الذي يشبه تلك القصص الرمزية في العهد الجديد . وأسهم بتخصيب في الحديث ، وأبدأ من ذلك المبكك العظمي الممدد على شاطئ الحرية ، في نهاية الكتاب والرحلة ، الذي يوجه للرحلة الأولى ، وكأن حصاد التجربة لا يحتفظ كثيرا عن حكمة الجامعة في العهد القديم : «الكل باطل وقبص الريح» . تنتهي الرحلة باللاشيء (هيكل السمكة) ولكن

لطيفي : أحدهما يصدر عن تطلع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر التعامل مع عتوقاته الأخرى ، والثاني يرجع إلى مفهوم ماركسي عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والدور الذي يلعبه العمل في إنشاء هذه العلاقة ، وهو الأمر الذي سمود إليه تفصيلا فيما بعد .

وأورجان ، برغم جلسته على مؤجرة القارب «كالتسر المترحم» بربسته «مسكر وحالم» وهو يدرك أن بإمكان الإنسان - الذي هو لا شيء في مواجهة البحر اللاهلي - أن يرتقى إلى عظمة البحر والسماء . وه مادام الإنسان حيا ، فهو قوى بروحه كالبحر ، لا تمتاء كاسمه . لأن فكره بلا حدود . وعندما يموت يتابع التفكير رجل غيره ، ثم يتابع غيره ... إلى ما لا نهاية ... إدراك هذا كان يمح الشيخ حلاوة مرة لصلح لا يمكن أن يفقد (ص ٢٤) .

ويفكر ذلك الشيخ طويلا في منشأ قبيلته ويحمل حلمه العظيم المرتبط بحدث المنشأ يقول تاريخ القبيلة إنه كان في الزمان القديم بحيرة ثلاثة . كان الأح الأكبر سريعا ورشيقا ، وقد تزوج من ابنة صاحب الإيلة وأصبح صاحباً لإيلة . وكان الأخ الأصغر صياد حيوانات ، ماهراً ، تزوج من فتاة من سكان الغابة . أما الأخ الأوسط الأخرج فكان من الخط ، لم يتزوج أبداً ، وفي حينها على شاطئ البحر ، يصيد الأسماك بالصنارة . وفي يوم غمركه صناديقه ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة - سمكة بالغة الجاهل . فصيا بها لحظات حب جامحة ، أصبحت بعدها السمكة - المرأة . وصار الشاب الأخرج يعود كل يوم إلى الشاطئ ، يبادى عليها ، ويكي متضرعا أن تعود . ودامت يوم وجد الصياد في الماء طفلا ، هو ابنه من السمكة - المرأة ، ثم كبر الطفل وصار صيادا محريا ماهرا ، وتزوج من فتاة من سات الغابة ، وتكاثرا صار نسلها قبيلة السمكة - المرأة .

ويحلم الشيخ وهو الدائم التفكير في منشأ قبيلته ، فيرى نفسه منتظما إلى البحر ، منتظرا معجزة ظهور السمكة - المرأة ، ويتوغل في الحلم :

وعندما كانت أميرا ، ظهر على سطح الماء ، حينما كانت تسبح ساعية إليه ونظرها مستد نحوه ، بوجهها الغامض بين الأمواج ، كان ينهار صمت العالم . كان يستقبل صارخا ومهللا عودة الأصوات : هدير الماء أصبحت من جديد وزئير الريح وأصوات الثوروس فوق رأسه . كان يقذف بنفسه إليها في البحر جذلا ، متحولا إلى مخلوق سرج السباحة كالخوت .

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنها لا يصلان أبدا ، فيردد أورجان كجذبة الأسطوري الأخرج :

هذا البحر حزى أنا
هذه المياه - دمعى أنا
والأرض وأنى الوحيد

البحر يهاجم ، يتوسع ، واليابسة تنسأ . البحر بحر ، امتداد لامتناه
يحاصر اليابسة ، واليابسة في النص جزيرة ، والإنسان (ابن البحر
وابن اليابسة) ولكنه الأكثر ارتباطاً بها) هو ابن هذه الجزيرة . وملاحظ أن
المبحرين الأربعة يتمون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض ، ليس
لأنهم - وهم أبناء الحرية - صيادون في البحر ، ولكن أيضاً لأنهم
من نسل السمكة - المرأة ، ونتاج لحظة عشقها الجامع للصياد
الأعرج . وهم - بعد ذلك - امتداد ذلك الصياد البحري الماهر
(طفل السمكة - المرأة الذي وجدته أبوه على الأمواج) وابنه من
نات المعانة .

والصروع الثلاثة في وجهة المبحرين (فهذه الجزر الصغيرة التي
تسكبها الفقاعات تعذبهم من جسد الأرض ، تماماً كما تعذب صروع
التنبؤات مواليدها) . ولكنها جزر وحيدة بنيمة وسط المياه العاسية ،
تبر إحساساً بالشفقة والقلق عليها (ص ٤٣) ، أرض صخرية
باردة لم تتحرر بعد من الجليد ، ولا يسكبها تساق . وحين يصل
الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كليهم الأبلق ، في
شاطئ غريب رهيب ، بين الصخور والحجارة المتوحشة (ص ٣٩) .

وعلى العكس من ذلك الجزر فإن الجزيرة التي يسكبها نسل
السمكة - المرأة مكان مستأنس يحمل طابع الإنسان وعائمه ، وهو
خليج (توغل لليابسة في البحر) يسمى خليج الكلب الأبلق (ولن
يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف) :

في هذا المكان ، بالقرب من خليج الكلب الأبلق ،
وفي شبه الجزيرة الحبلية التي تبرز في البحر بشكل
منحرف ، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة - الجبل التي
تذكر في الواقع ، ومن بعد ، بكتب أبلق راكض إلى
حاجته على حافة البحر . إن جبل الكلب الأبلق
الذي يحتفظ على رأسه حتى في أشد الصيف حرارة ،
يقع يضاء من الطلج ، تشبه أذنًا ضخمة معدنية ،
وتحتفظ ببقعة يضاء كبيرة أخرى في منطقة المعانة - في
المنخفض الضليل ، هذا الجبل كان يرى دائماً من بعد
ومن مختلف الجهات ، من البحر ومن الغابة .
(ص ٨)

ويرى المبحرون كليهم الأبلق ، وهم في عرض البحر ، ولكنهم
حين يتوغلون فيه يفتق من أمامهم ، ويكون عليهم أن يظلوا محظنين
في ذاكرهم عرقه . يقول الحد الحنيد : « أوصنا الكلب الأبلق إلى
الحريرة (الصرع الأصغر حيث توجد الفقاعات التي سيصيدونها) مع
أنه يبق في بيته » ثم يمتدح : « ما رأيك وهل سيبرما الكلب الأبلق
أيضاً ؟ » . وحين يؤكد له الصبي أنه م بعد يلزمهم يوجه الحد قائلاً
« وكيف ستعود إلى البيت ؟ إلى أين ستبحر ؟ إلى أية جهة ؟ ها فكر .
حزرت ؟ تذكر من أي جانب تقترب ، وإلى أي جوانب الجزيرة

سلوك الراحل مربوطاته المتمثلة في حياته وإيائه وتحمله وقراره بالعودة
إلى البحر مرة أخرى ، هي التي ترجع كفة الوجود على العدم (أشار
أكثر من يلمح للعلاقة بين هيجنهاي وذلك الملح في فكر
لوجوديين القرسيين ، حيث يضيق السلوك الفردي شيئاً من المعنى
على عالم يملأه العدم)^(١) ويتضح صروتان في النص : يقول أحدهما
باللاجدوى ، ويؤكد الثاني قيمة الوجود ومعناه ، بامتصاص أكثر
الصور دلالة وشيوعاً في التراث الإنساني : صورة المسيح
المصلوب^(٢) . ومع ذلك فليس النص نتاجاً لأي من الصوتين بل
للعلاقة الجدلية بينهما . ويمكن معناه الكل في مساحة الحوار الممتد
بينهما ، تلك المساحة التي تربط الصوتين وتصلهما ، مؤكدة بذلك
العلاقة والاختلاف

وكما صمد المسيح ابن مريم حاملاً صليبه إلى الجلجلة ، فإن
صياداً الشيخ يحمل سارية مركبه ، ويصعد القلعة فاصداً بيته . وهو
يقف نظرة وراءه فيصير « ذلك العرى للترامي ما بين السمكة وذنبا »
(ص ١٣٤) . ثم يواصل الصعود ، حتى إذا ما وصل إلى كونه ذام
على وجهه « وبداء مشورتان إلى أهل ، وراحتا تواجهان
السقف » . ويبدو الشيخ - وهو مفرد الذراعين وعجل فقير عار
مخرج أيديهم - في صورة تليق تماماً بمسيح .

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القاتل بحيث
لوجود هو الغالب ، ولكانت مقاومة الشيخ واحتماله تثير الشفقة في
نفسنا ، ولكن المشهد يتبعه آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والعلام ،
وهما معا يفكران ويمدان لرحلة أخرى قادمة ، فالشيخ لا يوبخ من
التوغل في البحر ، ولا لاثوبته على ما تصوره هو نفسه من « آله » حرم
مزينة نهائية لن تقوم له بعدما قاتمة ، (ص ١٣٢) . لقد حرم
الشيخ ، لكنه لم يزم . وبهذه المفارقة التي يؤكد بها « العرى للترامي
ما بين السمكة وذنبا » ، الذي هو رمز لمزينة الشيخ ولا تصاره ،
يكون إرنست هيجنهاي الكاتب الأمريكي المعاصر قد أعاد كتابة
العلاقة بين المسيح وصليبه ، مضافاً على كل منها معنى جديداً ،
يمثل في مضمونه وإن لم يبدله .

ويستخدم هيجنهاي أسلوباً واقعياً تثيره الدلالات الرمزية . أما
إيتاتوف فينسج نصه من تحيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة
والطقس الشعبي ، ذلك برغم التزامه بالشكل الواقعي إطاراً عاماً
لنصه

ويستهل إيتاتوف « الكلب الأبلق راكض على حافة البحر » بما
يشير إلى أن نصه سوف يتخذ معنى رمزياً عن المواجهة بين الإنسان
والوجود العظيم .

في ليلة حائكة من ليالي الساحل ، عشية بالرقاذ
المطايير والبرودة ، كان الصراع الأبدي المعروف دائماً
على ساحل أوجورنسكي ، وعلى امتداد جبهة البحر
واليابسة ، بين طيحين : اليابسة تعرقل حركة البحر ،
والبحر لا يكل عن مهاجمة اليابسة (ص ٥) .

- هذا يعني أنه إنسان عظيم جدا ، أعظم العظماء
كلهم ؛ أما أننا فأعظم شيء هو السمكة - المرأة

وليس مصادفة أن يربط المؤلف في هذا السباق بين المسيح
والسمكة - المرأة ؛ فهذا - بمعنى من المعاني - صورتان للشيء
داته ، التزاوج بين المطلق والنسبي ، بين الألوهة والإنسان ، بين
اللاهوت والمحدود .

ويتحول أورجان - عبر قراره - أن يشتري محوته الفردي احتياجا
استمرار الجماعة ممثلة في حبيده - يتحول أورجان إلى صورة من صور
المسيح . وحتى نحن القراء ، منذ البداية ، ذلك التكوين الخاص
الذي يميزه ويسمى وجوده . في مساحة الحد بل الحلم والواقع .
والمستحيل والممكن ، ولكن جعله المخلص يوحد الصنعتين ، ويمكن
التكوين والصورة .

إن صورة المسيح حاضرة في النصين . المسيح في نص هيرسجوي
هو الإنسان للرجوع ، على صليب قدر عايت ، ونعمل صبيه بحمد
وإصرار ، مما يحول المشهد إلى تجسيد لمعنى البطولة (لا يتفحص بها
حقيقة أنها بطولة مأسوية) . أما المخلص في نص إيتانوف فيتخذ
شكلا مغايرا . إنه ذلك الذي يبقى داته المعردة من أجل استمراره
للوجود الجماعي ، وأما أن الفرد هالك لا محالة ، وأن الوجود
الجماعي واستمراره هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن للوجود
الإنسان .

ولهذا السبب ، تحديدا ، يقرر الأب والعم أن يحتلوا حبلوا احدا ،
وبلقيا بتسبيها في البحر ، حفاظا على شربة ماء ، قد تضمن وصول
الطفل حيا . ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه ، أنه يتركه من
أجله ، وهو يفكر كيف يفهمه شيئا من ضرورة الامتنان بجدته وحبه
اللذين ألقيا بتسبيها في البحر من أجله .

لم يجد هذان الشخصان موجودين ، وسياك لديها أن
يتذكرهما أحد أو لا يتذكرهما ولكن يحلر التفكير بها
من أجل المذات . حتى قبل الموت للحظة يجب - من
أجل المذات - التفكير بها من أجل نفسك ، يجب أن
تفكر وأنت غوث في مثل هؤلاء الناس . (ص ٩٧) .

ونلاحظ تكرار عبارة « من أجل المذات » وهو التكرار الذي
لا يخلو من الدلالة . إن هذا التفكير هو الذي يجعل عند ذلك الصبح
مع الوجود - مها كان مزا - ممكنا . ولأن الإنسان لا يمكن أن يضل
صاغرا فكرة قائمه يصبح التفكير في استمرار آخر من بعده هو
البديل والسند . كذلك يصبح التاريخ الإنساني سلسلة من
التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه .

يبدأ للعمل الأدبي بشكل جماعي ولكنه ينتهي بوصفه موقفا

ينظر الكلب الأبلق . عندها متعرف أي طريق ستلك للعودة .
(ص ٣٥ ، ٣٦)

وتتعدد دلالات صورة الكلب الأبلق وتكتنف إيماءاته وتشابك
مع تطور الحدث في الرواية . في البداية نراه صورة دالة على الوجود
المستأنس ، المقصع والمحرر من الطبيعة الموحشة والباردة (تعيش
القبيلة في هذا المكان وتشتعل النار في أعلى الجبل ليهتدي الصيادون
بل جزيرتهم في رحلة العودة) وتوحي الصورة ذاتها بأن ذلك الوجود
لمستأنس - الوجود الإنساني - يظل حالة جدلية من المعرفة
والغموض ، والألفة ونقبضها (يسمى الجبل بالكلب الأبلق إذ يمتزج
فيه الأبيض والأسود ، كما تفتزج البرودة بالحرارة ، ونحومة الثلج
بجمود الصخر) ومع تقدم الحدث في الرواية نرى أن الكلب الأبلق
يرتبط - أيضا - بذاكرة الإنسان وحصيلته للفرجة المكسبة ، بل
تاريخه الذي هو ذاكرة هذه الحصيلة المتراكمة لتجارب أجيال
تتوالى . ثم لا تفصل هذه الإيماءات الأخيرة عن الإيماءات الأولى
للسورة لأن الذاكرة والتاريخ ، وهذا جزء مما يقوله النص ، هما
أداة الإنسان في امتلاك الوجود وجعله مستأنسا .

أما البحر في نص إيتانوف فيربط بالمطلق واللاهوت ، بالحلم
والمستحيل ، بأصل الأشياء وجذورها للمفهوم والعامض ، ولكنه
يطاوعا - أيضا - قوة هجوم وأدى . والعن هو الصواب ، إن
البحر هائج ، يداهم البحرين ويدنو كأنه مخلوق حي ، وكأنه
يسمى إلى هدف لا رجوع عنه ، وهو القفص عليهم وإيتانوفهم مع
القارب وكل العالم المرئي وصير لئلي . (ص ٥٠)

ونحكم علاقة سل السمكة - المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم
وهي مركبة في الحالتين ؛ فهم يتسبون إليه في الوقت نفسه الذي
يواجهون عدوانه ، ويتوغلون فيه لأهم - أيضا - يتسبون إلى
الياسة . ويحدد الحد أورجان ، أكثر من كل الشخصيات
الأخرى ، تلك العلاقة الدالة بالبحر ، فروحه كالبحر لا حد لها ،
نصير إلى المطلق والمستحيل ، ولكنه صياد وحائل ، يخرج إلى البحر
ويسلك بما تحبه الضرورة .

ولأن أورجان متسق تماما مع تكوينه هذا فإنه يقرر ، ساعة يتأرم
الموقف ، أن يلقي بنفسه إلى البحر حفاظا على القدر اليسير المتبقى من
الماء سحيد ، لعله يمكنه من الوصول حيا إلى الشاطئ (وهو القرار
الذي يعطى النموذج لابن الشيخ الذي هو - أيضا - أبو الصبي
ميتنديه) . وقبل أن يلقي الحد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أبو
الصبي)

- أنت ذكر يا اتكنشع ؟ ذات مرة جاء بحار الإيلة ،
كانوا يبدلون البططات وأشياء أخرى وكذلك الأصهب
الكبير ، قال إنه كان يعيش في بلد بعيد إنسان عظيم ،
سار على قدميه على سطح البحر . إذن يوجد أمثال
هؤلاء الناس

متفردا في المفطرة الخائلة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما عليه من ضرورات أيديولوجية^(٨).

وتلقى عبارة صائبة - مثل هذه - كثيرا من الضوء على دراستنا المقارنة لنص هيمنجواي وإيڤاتوف. فكلا الكاتبين لا يبدأ من فراغ، بل هما يستلهان تراثا إنسانيا زاحرا من الكتابات والصور والمواقف، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التي تبدأ من الجبل وتنتهى بالمعركة)، وصورة صلب المسيح، والوعى بالعبث والعربة الميتافيزيقية للإنسان في الوجود. وهو الموضوع المتكرر في الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين. النصف الثاني من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمنجواي) هو المفهوم الماركسي للعمل والعلاقة بين الإنسان والوجود الطبيعي (بالنسبة لإيڤاتوف)، وتعدد المصادر. والكاتبان، بلا حرج، يفلان ويعبران وبعدلا لا ينتج كل منهما مادته التي تحمل خاتمة الخاص وسيجه للفرد.

في نص هيمنجواي يواجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشيء المرب (الذي يشبه الغم عند الوجوديين)، يواجهه هيرا عاريا ومنفردا، يشقى الرقيق فلا يجد سوى عقله وبدنه. إنه وحده بما، ومن هنا تأكد دلالة أسلوب هيمنجواي في جملة القصص البسيطة التركيب تلك التي «توحى بعالم ممت ومشتت» كما أشار الناقد الأمريكي ورن، ويعكس عنصر التجريد - في الصورة - لموقع العنق للمؤلف الذي يرى الإنسان في شكله الإنساني العام والمجرد، وليس ضمن سياق تاريخي بعينه. إن نطل كورلديج في قصيدته الملاح القديم الذي يعيش تجربته الرومانسية كوكيان المعزلة والشعر بالدب والرغبة في التكفير، يسلم مكانه لبحار هيمنجواي الذي يعيش عزلة ميتافيزيقية بدوره.

أما إيڤاتوف فيستفيض في نصه عن الفرد بجاعة، هي تاريخ بشري مصغر، في شكل أربعة أشخاص، يتحركون داخل إطار ثقافي مشترك، وكأن الكاتب السوفييتي - باختياره هذا - يعلق على نص هيمنجواي قائلا: ليس هكذا يواجه الإنسان الطبيعة إنما هو لا يواجهها أبدا عاريا من الآخرين، ومن ثقافة هي بمثابة لفوة والدوخ والبوصلة.

ويعبر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص ونسجه للتغل بالإشارات للمعتقدات والطقوس والأساطير والأخلاق الشنية. وباحتياز الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حية لواقع جماعة بشرية بالذات، ولكنه - أساسا - لأن الإنسان عند إيڤاتوف ليس إنسانا مجردا، بل إنسانا تاريخيا يعقل ويفكر وبسلك ضمن سياق تاريخي محدد ومعتقدات ثقافة بعينها. ويبدو نص إيڤاتوف - مع تداخله وتشابه الصور والرموز والمعادن والطقوس والمعتقدات والأهاريج - كذلك الأنسجة الشمية الزاهية الألوان، العفوية التكوين.

ويخرج إنسان هيمنجواي من مواجهة صخر اليبس، ولكنه

يخرج مرفوع الرأس، ثم إنه - وهيكل السمكة لم يزل في مكانه على الشاطئ - يحكم مع العصى في الرحلة التالية.

ويرك هيمنجواي بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذي عالجه عشرات الكتاب العظام في تاريخ الأدب. ويعود بطله بهيكل السمكة دبلا على العبث، وعلى معنى فعله الإنساني في الوقت ذاته. إنه يسلك الرحلة المعتادة من الجبل إلى المعركة، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكي يجد لرحلة قادمة، لأنه بطل - برغم وعيه بالعبث - لا يتوب عن الحياة.

وفي الكلب الأبلق الرافض على حافة البحر تتحول الرحلة إلى مثل رمزي، بعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقها الطبيعي والاجتماعي (عبر التنازل والصل) وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة مناسبة تتري في النص كالمسح في الشجرة فإنظاهرا أن البحر يهاجم ويتوسع، وأن الإنسان يدافع ويقاوم. ولكن المدقق في النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه في مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك. ولذلك فإن الإنسان في النص صياد يتوغل في البحر، ويعيش في خليج الكلب الأبلق، الذي هو أرض تغزو البحر وتمتد فيه.

وفي مساحة هذا الحد بل بين اليابسة والبحر، وهي مساحة التبادل بين الإنسان والطبيعة، ينتج البشر هويتهم المتميزة تاريخيا. وليس نتائج الرحلة - هنا - هيكل عظمي لسكة هشة أسماك الفرش، بل أهمية تمتد الحياة، انطلاقا من وعي بالتصحيات الإنسانية التي جعلت استمرار هذه الحياة ممكنا:

أيها الكلب الأبلق الرافض على حافة البحر،
إني أعود إليك وحيدا،
بلا أنكيشتش نورجان،
بلا أني إمبراي،
بلا آكي ميلجون،
أي هم، لسالي،
لكن أعطني قبل ذلك، ماء لأشرب.

«أفمن كيرسك (العصى) أن هذه الكلمات هي كلمات بداية الأغنية التي ستحمل اسمها، والتي سيعيش معها حتى آخر أيامه» (ص ١٠٩).

نتاج الرحلة - إذن - هو ذاكرة وبوصلة... أي تاريخ!

(١) F. H. H. iday «Hemingway's Ambiguity Symbolism and Irony», Hemingway A Collection of Critical Essays, ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, pp. 53-54.

وبعد

John Kallinger: Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism, University of Kentucky Press, 1960.

(٢) نشر معظم من كتبوا عن الشيخ والبحر إلى استخدام هيمسجوي للمسيح رمزاً لله ومن أبرزهم: باكنل ويكسر وكيمسجوي وويلندر وياج.

(٣) Pierre Machery: A Theory of Literary Production, Trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1973.

(٤) إيست هيمسجوي: نظم من وازن، مرجع سبيل ذكره، ص ١٦٥.

(١) جينكس «هيمسجوي» (١٩٢٨ -) كاتب سوفييتي من جمهورية قزوينيا وهي من الجمهوريات الاتحادية - ويعدّ - هيمسجوي الذي ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من خمسين لغة - من أهم الكتاب السوفييت المعاصرين - ومن أعماله التي ترجمت إلى العربية: «لعنم الأول»، «وداعاً غساري»، «جميلة» «شجيرة في شتيل» «أحمر» و«الكلب الأبيض» «فراكتس على حافة البحر».

(٢) إيست هيمسجوي، الشيخ والبحر، ترجمة منير بديكي، بيروت، ١٩٥٤.

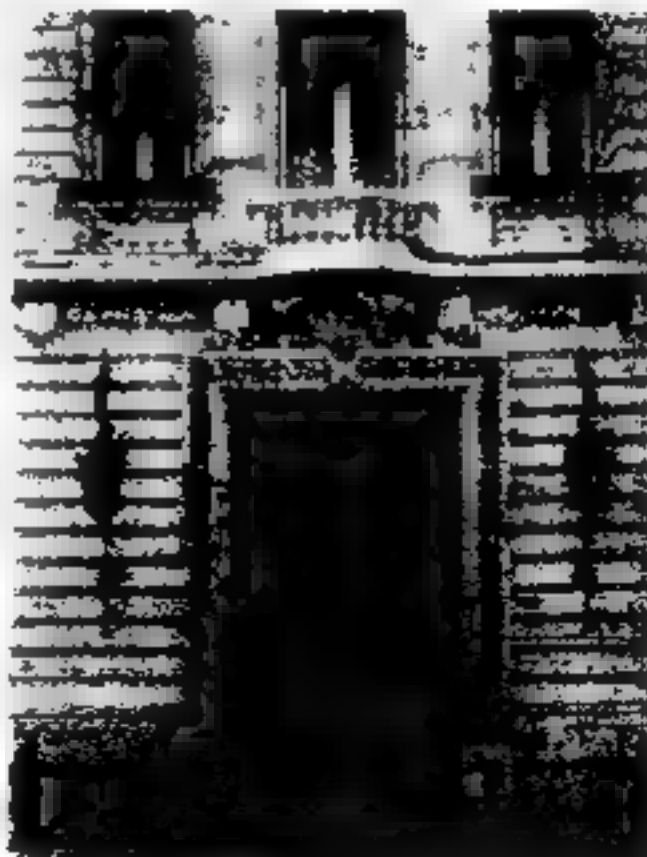
(٣) جينكس «هيمسجوي»، الكلب الأبيض «فراكتس على حافة البحر»، ترجمة عاطف أبو حنيرة، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٠.

(٤) في النص الأصلي يستخدم هيمسجوي كلمة «undelcated» في وصف هي سانبجوي، وربما كان التعبير «لم نهرما» أو «مستعصبي» على الطريقة، «نوب» لا ينبره الأصل من إنجاعات من كلمة «بامسكي» التي استخدمها المترجم.

(٥) Robert Penn Warren, «Ernest Hemingway», Critiques and Essays on Modern Fiction, ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N. Y., 1952, pp. 447-473.



البنك العربي الدولي ARAB INTERNATIONAL BANK



• فرع الاسكندرية: ٢ طريق الحرية - الاسكندرية.

فكس: ٥٥٤٣١ - ٥٥٤٣٤ Aiblx Ln
تليفون: ٩٦٣٨١٣ - ٩٦٣٨١٩ - ٩٦٣٨٢١

• فرع بورسعيد: ٥٧ شارع الجمهورية - بورسعيد.

فكس: ٢٣٧٧٣ Aibps Ln
تليفون: ٢٣٧٧٩ - ٢٧٦٣٣

• فرع المنصورة: ١١١٣ كورنيش النيل - القاهرة.

فكس: ٧٦١١٧ - ٧٦١١٤ Aibir Ln
تليفون: ٧٥٠٧٨١ - ٧٥٣٤٤٨

• فرع البحرين: برج الدبلوماسية - منطقة الدبلوماسية - المنامة - البحرين.

رأس المال المدفوع ١٠٠ مليون دولار أمريكي.

• الاحتياطيات ١١٠ مليون دولار أمريكي.

• مجالات المصرف في المشروعات الاستثمارية والقروض والسندات الدولية تنوع استثمارات المصرف في رؤوس أموال الشركات والمؤسسات المالية والقروض والسندات الدولية في جمهورية مصر العربية والعالم العربي وغيرها.

• المركز الرئيسي: ٣٥ شارع عبد الحفيظ لوت - القاهرة.

العنوان البرق: عزيمول

فكس: ٣٠١ - ٣١٦ - ٣١٧

Aibex Ln

تليفون: ٩١٨٧٩٤ - ٩١٦٧٢٩
٩١٦٤٩٢ - ٩١٦٣٩١ - ٩١٦٥٢٩

أدب "الشمعة"

بين "منوچهرى الدامغانى"
و "ابن الفضل الميكالى"

محمد محمد يونس

كنت كلما قرأت ديوان الشاعر الفارسي الكبير «منوچهرى الدامغانى» ت ٤٣٢ هـ ، أحد شعراء العصر الغزنوى ، ألف طويلاً أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التي مدح بها الشاعر «المنصرى» أبا القاسم حسن - وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء - وقد قلّد «منوچهرى» ، في بناء هذه القصيدة المدحية التي تزيد على أربعة وسبعين بيتاً ، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمدايحهم بمقدمات تطرى على غرض يخالف غرض القصيدة المدحية ، وهو عادة لا يخرج عن الوصف أو الخزل أو التشبيب أو التنبؤ أو الطلبات .

«الشمعة» في نفس الشاعر والفعالة بها ، فخر عن إحسانه والفعالة برؤيته الخاصة تجاه هذه «الشمعة» ، ثم مزج بين شخصه وبينها في قالب شعري بليغ .

وترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية - إن صح هذا التعبير - إلى أن «منوچهرى» لم يسبق إليها على مستوى الأدب الفارسي الذي ينتمى إليه - وكان هذا يزيد من إعجابي بها - ، فلم أجدها نظيراً أو شيئاً لها قرأت ، ولا أعتقد أنه قاتى شاعر سبق «منوچهرى» إلى القول بها بسبب بسيط قائم على أساس علمي . هو أن العصر السابق للعصر الذي عاش فيه «منوچهرى» هو «العصر الساماني» ، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسي بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسياً وأدبياً^(١) ، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه ممزجاً بسواك تتصل في مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية ، ولم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة التعمق والعرض في بواطنها الداخلية والتعبر عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء ، أو تجاه كائن من الكائنات مثلاً حدث «منوچهرى» مع شمعة .

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسي هو المدح ، إلا أن مقدمتها التي لا تتجاوز خمسة عشر بيتاً كانت تشدني إليها فأستعيد قراءتها دون ملل ، ويبدو أنها أثارت للشاعر نفسها في المشرق الإنجليزي «إدوارد جرانفيل براون»^(٢) فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار «منوچهرى» ، وبعده في ذلك حماد عبد القادر^(٣) ، وسبقها إلى ذلك أيضاً «محمد عوف» صاحب «لباب الألباب» و«دورانشاه» صاحب «تذكرة الشعراء» .

وإذا كان «منوچهرى» مقلداً للشعراء العرب في بناء قصيدته المدحية ، إلا أنه في هذه القصيدة بالذات كان محدداً في مضمون مقدمتها ، إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث - وليس الوصف - عن «شمعة» طلع عليها ما يعرف في البلاغة العربية باسم «التشخيص» ، فعاملها معاملة البشر ، فهي تسمع وتبصر وتفهم ، والشاعر يأل إليها من خلال تامله الشعري البنّج معها بصور شعرية تأخذ بالألباب ، وإن تضارب بعض هذه الصور وتتلفظ تناقضاً ظاهرياً - سيأتي تفصيله - ويمر كل صورة عن الأثر الذي تركته

وترجع أهبه شمع «مويجهري» أيضا إلى أن من أتى بعده من الشعراء العرس لم يصل أحدهم إلى ما وصل إليه من الناحية الفنية ، مما كتبه عن الشمعة وإن كان قليلا ، في القرن السابع الهجري مثلا تناول الشاعر الصوفي الكبير «عريد الدين العطار» ٦١٨ هـ «الشمعة» في حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير «منطق الطير» بمفهوم صوفي خالص ، يختلف تماما عن مفهوم «مويجهري» لشمعته ، يقول «العطار» :

یکی شب پروانگان جمع آمدند
در مضیق طالب شمع آمدند
جملگی گفتند مباد ایکی
کو خبر دارد ز مطلوب اندکی .
شد یکی پروانه ناقصی و دور
در فضای قصر دینار شمع نور .
بازگشت و دفتر خود باز کرد
وصف او در مورد فهم آواز کرد .
ناقدی کوداشت در مجمع مهی
گفت اورا نیست ارشمع آنکهی
شد یکی دیگر گذشت از نور در
خوبیدن بر شمع دلدور دور
پروان در پرتو مطلوب شد
شمع طالب گشت و او مطلوب شد
بازگشت او نیز مشق بازگشت
از وصال شمع شری بازگشت .
ناقدش گفت این نشان فی ای عزیز
همچو آن دیگر نشان دادی توبیر .
دیگری برخاست بشد دست مست
بای کربان بر سر آتش نشست .
دست و کرد گشت با آتش بهم
خوبش را گم کرد با او خوش بهم
حون گرفت آتش ز سرنایای او
سرخ شد چون آتشی اعضای او
ناقد ایشان جوید او را دور
شمع با خود کرد هر مگش ز نور
گفت این پروانه در کار است و بس
کسی چه داند او خبر دلواست و بس .
نانگردی ببخیر از اجسم و جان
کی خبر یابی ز جانک بکرمان .
هر که از مولی نشانت باز داد
صد خط قدر خون جانت باز داد .

نست چون محرم نفس این جایگاه
در مکنجد هیچکس این جایگاه

والترجمة .
- « ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات في مضيق يطلب الشمع » .
- « قال جمع الفراشات : ينبغي أن تعلم واحدة منا ولو قليلا عن المطلوب » .
- « قصت إحدى إلى قصر ورائت في فضاء القصر عن بعد نورا منبعثا من الشمع » .
- « فبادت وفضت دفورها ، وبدأت في وصفه على قدر فهمها » .
- « فقال ناقد له قدره بين الفراشات : ليس لها ذرية بالشمع » .
- « فذهبت أخرى وضعت عن باب النور ، وطوقت باب الشمع بنفسها عن بعد » .
- « وحقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالبا وهي المطلوب » .
- « فبادت وحكت له أيضا بعض الأسرار ، وأصادت الشرح في وصال الشمع » .
- « فقال لها الناقد : هذا ليس دليلا أنها العزيزة ، فلهذا سقت دليلا يشبه مساقفه الأخرى أيضا » .
- « ذهبت أخرى وضعت ثمة ثمة ، واستقرت راضية على وهج النار » .
- « فاحترقت كلية في النار ، وأضت نفسها به عن طب خاطر » .
- « وما إن أضت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار » .
- « وحينما رآها الناقد عن بعد ، وقد أضت لنفسها من نور الشمع نفس لونه » .
- « قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكني ، والشخص الذي بهم هو من عنده الخير وكني » .
- « طالما يصير جاهلا بالجسم والروح ، فكيف ظفر بحبر عن الأجنة لحظة » .
- « وكل من أخطأك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة فون من الأذى » .
- « وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لا يتسع لأي شخص » .
وبمهم من نفس العطار أن «الشمعة» رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقا للمكرة الصوفية ، «الماء والبقاء» ، فالفراشات - في الحكاية - رمز للمالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفي للوصول إلى الحق تعالى للقاء به ، والبقاء في معراج روحى يحاكي معراج الرسول صلى الله عليه وسلم ، وحين تستقر إحدى الفراشات في نور الشمعة وتضي فيها وتشرق كلية دون أثر يبق منها وتأخذ من النار لونها - يكون هذا رمزا للقاء الكامل بمسالك في الحقيقة وعش الأيات أيضا فكرة «الشرعة والطريقة والحقيقة» الصوفية .
ويلاحظ أن الشمعة عند «العطار» غيرها عند «مويجهري» ، هي عند «مويجهري» كيان مستقل ليس لها عده شريك أو رفيق في

حديثة ، أما عند «الطار» فإن المرشحات - في ظنی - الأبطال
الرئيسيون للحكاية ، وهي رموز للسالكين الذين يحاولون قطع
الطريق الصوفی إلى الحقيقة وتمررها الشجرة التي أخذت دورا يقل
بكثير عن الدور الذي أخذته عند «سوجهری»

وفي القرن العاشر الهجري تناول «الشجرة» أيضا الشاعر «فصولی»
بعدد ٩٧ هـ ، في عربية يقول فيها^(١١)

مراى شمع ميل گریه شد در هجران پارامش
نوا بنشین گریه جاسوز با من گذار امشب
یاد شمع رویش خواهم از سر با قدم صوم
بروای امشک و آب از آتش من دور دار امشب
فکندی دعوی فتنم بگرد ملک می تو
که دیر آید سحر من جان دهم در انتظار امشب
هان از غلظ دارم عزم کویش حسنه نه
مرا رسوا مکن ای باله ای اختیار امشب
مرا در گریه مرور نقد امشک شد آخر
میدانم چه سازم گزیده دارم پندار امشب
دع خواهم زابر بوده انداز مردم چشم
مگر نخت بد المکنده است سوی من گذار امشب
فصولی را قسرة بود بر سر آنها که
چو راندی از سر کویت کجا گریه کردار امشب

و ترجمه

«ای دلخواه من اینک این شمع من هجران الحبيب .
فاجنس والحق هذه الليلة معي في بكاء يلهب الروح»
«أريد أن أحرق كلية بلذكري جمال وجهه . فامض أيا للدمع واجد
أيها الماء عن ناري هذه الليلة»
«أجملت دعوة قتل إلى القدر ، ولكني أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا
أصحي بالروح في الانتظار هذه الليلة»
«اقصد حبة خفية عن الناس . حسني الله ، فلا تفضحي يا أنبي
اللاإرادى هذه الليلة»
«انتهى اليوم بعد دموعي في البكاء ، ولا أدري ماذا أنزل لو يصل
حسني هذه الليلة»
«سرفوا متاع نومي من إيمان عبي ، ورعا ألقى حظي العاقر ساعيا
لحوى هذه الليلة»
«كان لفصولي مستقر على ناحية ذلك الحى . حينما طردته عن ناحية
جلك ، فأين يجد مستقرا هذه الليلة»

وصح من هذه التركة لها غربة صومعة عشيا مع هذا الانجاء
«فصولی» اندی ساد اشعار الشعراء العربی العرس الندی عاشوا في

القرون . الثامن والتاسع والعاشر ، وترخصهم الشاعر «عری الصوفی
الكبير» «حافظ الشیرازی» . وإذا كانت هذه العربية صوفية ، فإن
«الشجرة» فيها ليست رمزا ، كما هي عند «الطار» ، بل هي مجرد
أنیس وجلیس ، يستأنس بها الشاعر ويطلب فيها شكواه ورجسته في البكاء
يسب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرة أحرانه وحرقة

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل في تعامله مع شجسته إلى
ما وصل إليه «سوجهری» سواء من حيث المفكرة أو التماس مع
الشجرة ، أو من حيث الصياغة والعرض ، فشجرة «سوجهری» كانت
حتى فيه من الشاعر الكبير من الصفات - صوف يأن يياها - وهي
عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحبة . أي أن موضوع المقدمة كلها
عن الشجرة والشاعر ، أما الأبيات العربية السابقة فهي قائمة بذاتها ،
منفصلة عن غيرها . فمذو فيها الشجرة مجرد أنیس للشاعر لا أكثر

وفي العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر «نادر نادريو» لشجرة
في ديوانه «أوتمان تاريخان» في قصيدة عنوانها «شمع ورم» أي
«الشجرة والرجل» . وعلى الرغم من أن «نادر نادريو» من الشعراء
القرن المعاصرين الذين يركزون في شعرهم دائما على المعنى
والمضمون ، دون الاهتمام الكامل بالأنشاء التقنيدي يحافظ على
وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تقبلة موحدة في هذا النوع من
الشعر الذي ليس بالقصيد أو المقطعة ، أو الرباعي أو المثنوي .
المسمى عند العرب للزوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب
إلى الشعر العمودي بقالب تجديدي . القافية فيه متحدة في صرب
كل بيتين . ويختلف في رويها عن البيتین التاليين وهكذا ، وليس
لوح حل ما أعلم - مثيل عند العرب أو العرس القدماء ، وربما نشأ
هذا مع انحاء المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول
الشاعر عن «الشجرة»

مردی که سوزانده به رانو
داتوی هم کرفته در آغوش
شمع نمیده ای است که ناگاه
دراشک خورشید شده خاموش
ای گردنی که کم شده در تن
وان دیده ای که نور سحر داشت
دوری غرور برتوی لش بود
دوری به آفتاب نظر داشت
سودای اوکه فتح جهان بود
جون بروی از درخت ، فروریخت
گویی شکوه های مرادش
از هول باصمحت ، فروریخت
حوب وید آنچه داشت . رکف داد
جز جسم بیروجان جوان را
از مهرومه به وام طلب کرد
چشمی به روز و شب مگران را

« قل لها كيف تبكى »

« آه أيها الليل الباكي في نفسه »

« متى يستطيع هذا للحكم الذي يعيش في داخله »

« تعلم هذا الفن »

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشية بين رجل معمر في صمت
حزين « وشمعة » اعحت ، والقطرات تساقط منها كأنها دموع صلب
حزين ، ثم انصرف بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط . مقدما من
حلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من
انكساره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية في استنباط هذه
الصور ، مثل تشبيه قبل الشمعة بالعنق ، وشمعها بالعبور الرنة
للمرعة ، ودخانها بظرة الليل السوداء . وفيها تأملات
ولايس الشاعر - وهو أحد الشعراء المحدثين في العصر الحديث - أن
يعدم رؤيته النفسية لهذا الكائن - أي الشمعة - فهي - هذه
عاشقة ، وإن سبقت « موجهي » إلى هذا التصور ، عشقها غزا
العالم والليل والنهار أثر - عند الشاعر - على الشمعة ، فإياها يظن
بأنفسه السعداء ، والليل يشعلها بفوه الأسود الغريب الذي يخرج
مع دخانها ويشت القطرات شافطة من سوي بكاء ، معكف
متوحد . وقد سبقه « موجهي » أيضا في وصف قطرات شمعة
« سكا »

وإراكان « مادر پور » قد استفاد من بعض أفكار « موجهي »
فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند « موجهي » . « برهانه فصل
بين عشق الشمعة ومعها ، عشقها من أصل ومعها من أصل آخر .
هي أشبه بمملة ذات وجهين ومبا قرنه ، لم يخفوها كما
أرادت » . وإن كانت هذه الفكرة تقرب إلى حد كبير من فكرة
الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ت ٦٧٢ هـ ، الذي صور
حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح الإنسان ، للمردة إلى الحق
سحابه وتعالى - مفهومها الصوفي - « بالنأي » الذي تقع من صيته
من « الغاب » دون إرادة منه . وهذا يشكو الانفصال بآين موجه

٢ -

وما سبق بعض ماورد في الأدب الفارسي من حديث عن
« الشمعة » . أما الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه « الشمعة » في
أشعارهم - وإن قلت حسب معرفتي - ولكن الملاحظ على هذه
المدائح الشعرية العربية التي تناول أصحابها « الشمعة » في أشعارهم
أنها أخذت عندهم طابعا وصفيا غائيا ، وهي بذلك تختلف عن
طابعها عند الفرس حيث تخرج عندهم بمفاهيم ضوئية أو بلاغية .
يجمع عليها الشاعر ذاته ، ويحدها في صورة من يمي ويهم ويدرك
كما فعل « موجهي » - حين طرح بين شخصه وبينه

ومن يقرأ أكت الأدب العربي التي تجمع الخيد من كادح أشعر ،
في مختلف الموضوعات والأعراض مثل « جوهر الأدب الهاسي »
ودهر الأدب الفخروني ، وفيه تلميح الدهر لشعالي « سعد » - قد
احتوت بين صفتها ، على بعض أشعار عدة من موضوعها جوهر
الشمعة ، « سكا » مثلا - فوال شاعر ، أن شمع تشابه « نصف
شمعة » هذا إلى بعض الملوك

روز آموسيله دمشق را

برتازار موی وی افشید

شب ، رنگ طره صیش را

در چشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشه ریل داشت

سودا و سود ، زود ترادید

اورا چنانکه بود ، نلیدید

اورا چنانکه خواست ، ترادید

یاو بگو چگو نه بگرید

آه ای شب گریسته درخویش !

کی می تواند این هر آموخت

این گوشه گیز زیسته درخویش ؟ (٨)

و بر صفة

« الرجل الذي أنسى رأسه فوق ركبته »

.. « نخطت ركة الخوف »

« شمعة منجبة »

« انطاعات فجأة » دموعها في صمت »

« هذا العنق الذي صار في الجسد »

« وللك العيون التي كان لها نور البحر »

« كان لها يوما غروب الزهرة »

« كانت تروى بظفها يوما إلى الشمس »

« عشقها الذي غزا العالم »

« تنأوى مثل للبح تساقط من الشجرة »

« كأن براعم رغبها »

« تنأوت من هول الرياح العاتية »

« لفدت كل ما كان لها من حس وقبح »

« سوى جسم شيخ وروح شاب »

« فطلبت على سبيل القرض من الشمس والقمر »

« عبا قلقة في النهار والليل »

« أقل النهار وبثر أنفاسه البيضاء »

« على خط ضميرها »

« والليل - ألقى بلون طرته السوداء »

في عين رغبها

« عشقها دائما فيه ضرر »

« عشقها ومعها من أصلي النبي »

« لم يروها كما وجدت »

« لم يخلصها كما أرادت »

وصفر من بنات الثعل تكسى.

بواطها وأظهرها عوارى

عذارى يفتضن من الأعال

إذا انقضت من الفل العذارى.

وأمت تسبح الأصواء حتى

تلفح في ذواتها بسار.

كواكب لمن حسنت بآفلات

إذا ما انشرفت شمس المغار.

بعثت بها إلى ملك كرم

شريف الأصل محمود النجار.

فأهدبت الصياء بها إلى من

محاسنه تضيء لكل صارى. (١٠)

والقصيدة وصفية ، يصف الشاعر فيها شمعة مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف يتمكس على شعره ، إذ يحاول دائما أن يحجب هذه الهدية إليه حتى ولو عن طريق إثارة عرائز الملك الشهوانية ، كما دفعه إلى أن يُثرب في تشبيهاته ، كأن يشبها بالملوك التي تحض غشاء بكارنها ، وإن كانت بكاره الشمعة أهلاها وإيسر أسفلها ، وأن يعبرها عارية الظاهر مكسية الباطن ، وأنها تنج وتلد الأصوام ، والنار ومبيلة تلقبها . وكل هذه أمور توضح بما يجير العرائز والشهوة لدى المستمع

والتشبيه الوحيد في هذه القصيدة ، الذي يخرج عن دائرة تشبيهات الشاعر احسية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفة ، حتى لو سقطت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند «موجهرى» أيضا - كما سيأتى

وفي كتاب «جواهر الأدب للهاشمى» (١١) قصيدة نسبها إلى «سلطان ابن حسان المصبي» في «وصف شمعة» ، ولقد وجدت بعض أبيات القصيدة في «بيتة الدهر» (١٢) نسبها «العالى» إلى «ابن أبى الثياب أبى محمد» أحد تلامذة ابن العميد وقد رواها له «ابو سعد يعقوب» ، كما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشئت قبل عصر العدلى - لتتق ٤٢٩ هـ - فلحاصر لشاعرنا العارفى «موجهرى» ت ٤٣٢ هـ . وهذه القصيدة التي يصف فيها صاحبها «الشمعة» هي

ومحدولة مثل صدر القنا

ة تعزّت وباطها مكسى.

لها مقبلة هي روح طا

وتاج على الرأس كالبرنس

إذا دسقت لنعاس صرا

وقطعت من الرأس لم تنص.

وإن غارتها الصبا حرّكت

لساناً من الذهب الأملس

وتسبح في وقت تلقبها

صياء يجل دجى المجلس.

فنحن من النور في أسعد

وتلك من النار في أنفس.

توقدتها نزهة العيو

ن ورؤيتها مسببة الأنفس.

تكيد الظلام كما كادها

فتمى ، ونفسيه في تجلس

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند «أبى الفتح كشاجم» منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكسية الباطن ، ومنها أنها تسبح الصياء بعد تلقبها . والبعض الآخر ورد عند شاعرا «موجهرى» مثل : الشمعة عارية من الخارج مكسية من الداخل وتصور شمعة الشمعة روحها ، والمقابلة بين سعادة الناس بوز الشمعة وتعامتها ونحسها بنارها التي تأكلها رويدا رويدا . والراجح أن «موجهرى» قد اطلع على هذه القصيدة ، وخاصة أنه - كما سيأتى - متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند «العالى» المعاصر لموجهرى ، وكانا يعيشان في مناطق متجاورة : «العالى» في «إسبادور» و«موجهرى» في «دامغان» .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد اُمرد بها في هذه القصيدة ، منها أن الشمعة محدولة مثل صدر القنا ، أن الشمعة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضا لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العيو توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيد نفسه وبصيا

وللشاعر «أبى بكر الأرجاني» ت ٥٢٤ هـ «قصيدة يصف فيها شمعة وهي قصيدة هائية أكرم من رائعة ، بقربها الشعر

سعت بأسرار ليل كان يحيا

وأطلعت قلبها للناس من ويا

غريقة في دموع وهي تحرقها

أنفاسها بدوام من تلقبها

تفت نفس المهجور إذ ذكرت

عهد الخليل فبات الوجذ يذكها .

بحنى عليها الردى مها ألم بها

سيم ربيع إذا رأى يحيا

قد أثرت وردة حمراء طالعة

نحى على الكف إن أهوت بحيا

وردت لثابت به الأبدى إذا تطلعت

وما على غصبا شوك يوقها

صفر غلاتها، حمر عالجها

سود دوائها بيض لبالها^(١٧)

والشاعر - هنا - قد ركز على الحرس والزمين في ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أحاد اختيار الألفاظ ذات الحرس والزمين ، واختار الماء دويلاً لغصنها وأوقعها بين حرق عد ، والماء بطبعها يجرح الهواء وقت عطفا ألس سادجا دون عائق يعوق طلقها ، كما جعل القصيدة تقرب من الماء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة بصف الشاعر شمعته بتشبيهات لافتة « شحنة قلب الشمعة خرجت للناس من قها ، وفطرات الشمعة دموع عشقها - وهي صورة مطروقة - ، وبسم الريح كطرس ابدى يحنى على الشمعة الردى فيحاط على خيائها : وشعنها وردة حمراء تنسج من يحاول قضمها ، هي وإن كانت كالوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى الأمر

- ٣ -

بعد أن قدمنا عرضاً مبسطاً لأدب الشمعة في الأدبين العربي والعراقي من خلال ما توفر لدي من نماذج من الأدبين ، سنأتي إلى بيت القصيدة - كما يقولون - أو إلى الهدف الأساسي من هذا البحث

ورغم إعجابي الشديد بشمعة (موجهري) ورأي أن أشعاره حوض تمد من أفضل وأجمل ما قيل عن « الشمعة » ، إلا أنني وجدت أشعاراً على نظام المقدمات الشعرية للشاعر ، أي الفصل الميكانيكي ت ٤٣٦ هـ ، عوانها « وصف الشع » ، وتقع في حوالي ستة عشر بيتاً - نفس عدد أبيات شمعة موجهري - وعند قرائتي لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند « موجهري » ، ومن هـ - ولأسباب آتية - أعتقد أن « موجهري » قد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بها . ورغم أن « محمد دبيرسياني » محقق ديوان « موجهري » والزميل المفضل « محمد دبير الدين عبد المنعم » الذي أعد رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه^(١٨) قد اعتبرا بيان الأثر العربي في شعره ، فإن آيا منها لم يشر إلى ما يبدو بأن « موجهري » قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، « رسيا كان أم عريا

« وأبو الفصل الميكانيكي » شاعر معاصر « لموجهري » يقول عنه الرزكلي . « عبد الله بن أحمد بن علي الميكانيكي أبو الفصل : أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان »^(١٩) . وكان « أبو الفصل » هذا معاصراً « للثعالبي » وعلى صلة وثيقة « تمثلت في الزيادة التي ألقها « أبو الفصل » - وهو الأديب الكبير - على آخر اصدلة الربعة لينية الدهر بعد وفاة الثعالبي ، وتمثلت أيضاً في إيراد الثعالبي « لأبي الفصل » باباً كاملاً - هو الباب الثامن - من المجلد الرابع من « بيتته » ويحدث فيه عنه بأصل ما يكون الحديث

ومن أسرته « آل ميكال » وهم - في رأيه - قوم أماجد ، مدحهم المحترى ، وخدمهم الدربى ، وألف لهم كتاب الحمرة وسير فيهم القصيدة التي لا يلبثا المديدان ، وانحط في مدحهم أبو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفصل وأفراد الدهر^(٢٠) وتمثلت أيضاً في قول « براون » : إن الثعالبي أهدى كتابه « سحر البلاغة » و« فقه اللغة » للأمير أبي الفصل الميكانيكي^(٢١)

ويتضح من أشعار « أبي الفصل » وما كتب عنه أنه كان شاعراً مجيداً ، ويؤكد « الثعالبي » هذا الرأي بما كتبه عنه حب وشعب مينا شاعرت : « والأمير أبو الفصل حيد الله بن أحمد يريد على الأسلاف والأحلاف من آل ميكال زيادة الشمس على الليل ، ومكانه مهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم في جميع محاسنهم ومضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتردد عنهم غربة الأدب الذي هو ابن بجدته وأبو غلته وأخو جملته . وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة »^(٢٢)

ويبدو من خلال ما كتبه « الجعفي القيرواني » عن أبي الفصل الميكانيكي أن « أبي الفصل » تولى رئاسة منطقة « بسبور » فترة من الزمن^(٢٣) وأنه كان في الوقت نفسه شاعراً مجيداً ولقد اهتم بذلك ثلاث قطع شعرية متصلة للوصوع لأبي الفصل عوانها « وصف النسخ » . الأولى على حرف الراء - والثانية على الفاف - والثالثة على الاء^(٢٤)

ومن قرائتي هذه الأشعار وجدت بها بعض الأفكار ، أو الصور الشعرية - التي تعكس رؤية الشاعر للشمعة - أقول - وجدت بها عدد « موجهري » في مقدمته الشعرية^(٢٥) وهي على النحو التالي

١ - يقول الميكانيكي :

بهاكي زواء العاشقين بلونه

ودوب حشاه والدموع التي تجري

فانشع بكى وبهاكي زواء العاشقين في لوسم الأصغر الشاحب من فرط العشق واليام ودموعهم مبرقة بوعه وسى . فهو قد صار مثلهم عاشقاً شاحب اللون ياكى ذات الحشى . وهذا هو ما عبر عنه « موجهري » ولكن بأسلوب التفرير والبيات الذي لا يدع شك سيلاً وذلك في الشطر الثاني من هذا البيت :

كزنى كوكب ، چرا پیدا نكردى جزبه شب

ورلى علق چرا كزنى همى برخویش

وللى :

« إذا لم تكونى كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا بلاء ، وإذا لم تكونى عاشقة فلماذا تبكين على نفسك » ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً - في فكرته - عن قول الميكانيكي :

يفق جلابيب الدجى لكأى

بنك يش أهدنا عمودا من الفجر

ولقد قدم الشاعر - في البيت الأول - صورة مطروحة - سبق أن ذكرناها - وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتبة الناطق ، إلا أن الخليل الذي أتى به هنا أنه قابل بين الشمعة العارية الخلد وبقية الشر النسيم يحمون غلبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به «سوجهرى» - كما يؤكد ما تهدف إليه - فسار على نفس الصورة التي رسمها «الميكال» ، فأوضح أن الشمعة ترتدى ملابسها تحت جسدها في حين يرتدى الكل من البشر ملابسه فوق الأحساد ، ويحاط - في الوقت نفسه - على أسلوب التكرار الذي يهدف منه إلى تأكيد فكرته

يرهن فر زيرن يوشى ويرشد هر كسى

يرهن برن ، توتن يوشى هيمى بر يوشى

والترجمة

«ترتدى القميص تحت الخلد في حين يرتدى كل شخص قميصه فوق جسده» ، وأنت ترتدى الخلد فوق القميص»

٤

كان من عادة «سوجهرى» أن يصرح في أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يصمن لهم أو يقتبس منهم ، ولم يكن يحس أنه يحارف للشعر العربي وثقافته العربية الواسعة وقد بين الزميل العاصم الدكتور محمد نور الدين هذا المنضم هذا تنصيلاً وتخليلاً^(٢٢) . كما يسه . د . د . محمد دبير سياق له في تعليقاته على ديوان الشاعر «سوجهرى»

ورغم أن «سوجهرى» قد اقبل ذكر اسم «ماتى» الفصل ميكال» ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذ المعاصر له ، لكنى أجد نفسى مبدعاً على القول بتأثر «سوجهرى» في مقدمته الشمعة هذه ، بشعار «أبى الفصل الميكال» وليس العكس ، للأسباب الآتية

١ - لم يثبت أن «أنا الفصل» أنشد شعراً بالممارسة حتى يقرأ أشعار «سوجهرى» ، ويقتبس منه أفكاره ، في حين الشائع أن «سوجهرى» كان يحيد العربية ، وكان شعوراً بها ينهل من حرها ويعرف بها

٢ - رغم «ماصرة» بين الشاعرين ، فالثابت أن «سوجهرى» قد مات في ١٩٤٠ ، إذ يقول «محمد عوف» في هذا الصدد إنه «كان قبل العصر حبه الفصل^(٢٣)» ، والراجح - إذن - أن فترة شباب «سوجهرى» تقابل فترة شبوحه «أبى الفصل» ، لأن الأخير كان رسماً «سماور» فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن «سوجهرى» ربما يكون قد أنشد شعره في الشمعة في فترة شبوحه . وأطلع عليا «سوجهرى» فيما بعد . خاصة أن المسافة بين «سماور» حيث يوجد «أبو الفصل» ودمعان «أبى عاش» بها «سوجهرى» ليست بعيدة من هذه المسافة . بل ربما نجد لها نبت إليه «هرامى حامرى» في ترجمتها «سوجهرى» من صحبته «لمعود حردى» في حركة «الحشر» من سماور إلى جرحان^(٢٤) .

ما تقوى رأياً ويدعمه . لأن هذه الصفحة تعنى ، أنه مكث فيه ليست قصيدة مع «مسعود العربي» وجيشه في «سماور» ، بل «أبى الفصل» ظلمه اصاح على أشعاره في هذه الفترة

٣ - كان «أبو الفصل» أميراً ورئيساً «سماور» . وهذا يجعل الصورة مسطاً عليه بسبب مركزه وصدارته كما يساعد على انتشار نتججه الأدبى ، وإذا كانت شهرة كتاب «تذكرة الشعراء» رغم ما به من أخطاء فاحشه ترجع إلى كون صاحبه «دولتشاه السمر قندى» أميراً ، فما بالنا «أبو الفصل» كان شاعراً كبيراً وأديباً عظيماً ، كما يتضح من عداد شعاعه فصلاً عن كونه وزيراً . ولذلك قال «الماتى» عنه : «هو من ابن العبد عوص» ، ومن الصاحب خطف ، ومن الصافي يدل ، ثم إذا تعاطى العظم فكان عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا عباس الخمداني قد مشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وطولك للشعراء^(٢٥) . ومعنى هذا أنه قد اجتمع «أبى الفصل» ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن «سوجهرى» قد اطلع عليه وهو للعجب بكل شعر عربى جميل .

٤ - نحن نجل - أخيراً - إلى مفهوم الأدب المقارن الذى ترجمه «د محمد عيسى هلال» في أدب العرب ، ذلك الذى يعتمد أساساً على التشابه في النصوص لكاتبين ، أو بعدة من الكتاب ، في آداب مختلفة ، تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتجليدها^(٢٦) . ولذلك فالتشابه الذى ذكرناه بين أفكار الشاعرين ، والأسباب التى عدهاها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة «سوجهرى» العربية الواسعة وتأثره بشعر العرب ، وتوافر ما يسبب لشعر «أبى الفصل» انديوخ والانتشار - أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التى يرجع قول) تأثر «سوجهرى» «بالميكال» في بعض أفكاره وليس جميعها

•

إذا كان «سوجهرى» قد تأثر ببعض أفكار «الميكال» فلا ضرر في ذلك ، ولا يبنى توفر عنصر الأصالة في شعره ، فالأديب لا يتحدث أصلاً أصيلاً بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا يستلحها من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة شرب جذورها في أعماق بعيدة في تربة صالحة ، ثم تأخذ في النمو والتكون^(٢٧) ، «ولست الفرية التى تحبب فيها جفود الأديب إلا ما سبفه من عدادج الأدب ، والإماتعته به هذه العادج من أصول وقواعد وتقائيد لا يستعبرها في عمله ، ولكن لتفتح أمام عيبه الآفاق^(٢٨)» . «وإذا كان «سوجهرى» قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه في بقية أفكاره «مقلدته الشمعية» كان محمداً قنبر شاعريته في صورته وأفكاره . هم نقد كياه الخاص أمام تشابه أجراء من عمله :

لقد عاين «منو جهري» شمعته معاملة البشر، خرج بها عن نطاق الوصف - الذي هو سمة من تناول الشعلة بالحديث في الشعر العربي - إلى نطاق ما يعرف في البلاغة العربية «بالتشخيص» ، فالشعلة - عنده - كائن حي يعي ويوسع ويفرك ما يقال له ، فتارة يخاصها وتارة يناجيها ، وتارة يبتها أشجاناً ، وتارة ينقل إليها أسرارها ، لأنه اصطفاها دون بقية البشر الذين لم يجد فيهم وفاء ولا عون ، ويؤلم له ذلك في مقدمته الشمعية عصر الصدق المضي ، ذلك الذي يعتمد أساساً على إحساس الشاعر ورؤيته النفسية الخاصة للشيء الممثل به ، بصرف النظر عن واقعته الخارجية أو ما يوجب العقل^(٢٩) . ومن هنا قد يناقض الشاعر نفسه أحياناً دون أن يلام على هذا التمازج أو التناقض الظاهري ، لأن إحساسه أو شعره المقول إلينا ليس سوى تعبير في عاطفته لا رآه وأحسه وانفعل به وبسبب مهمة الشاعر أن ينقل إلينا واقع الشيء كما هو ، ضمن معرفه ولا يحتاجه ، بل الذي يحتاجه ويطلبه من الشاعر أن ينقل إلينا صدق إحساسه وشعره تجاه الشيء ورؤيته النفسية الخاصة ، له حق لو بدا في أحواله تمازج ظاهري ، كما جاء في هذا البيت الذي يقول في «منو جهري» عن «شمعته» .

چون مجری آتش اندر نور صد زنده شوی

چون شوی بهار ، بهر گردی ز گردن زنده

والترجمة :

«حيها فموتين وتصلك ألتا فتبين وسبها ترفين ، تصيرن أفضل بالإطاحة بهنك»

فالبيت يصور النار - أو بمعنى أدق «شمعة الشعلة» - سبباً لإحياء الشعلة بعد موت - في الشطر الأول - وسبباً هلاكها بعد طول مرض ومعاناة - في الشطر الثاني - وذلك كله في بيت واحد . وقد يبدو هذا تناقضاً ظاهرياً قد وقع الشاعر فيه ، ولكنه صدق في رؤيته نفسية خاصة ، قد لا تخرج عن صدق واقعي لو أخذنا كل صورة شعرية من هاتين الصورتين الشعريتين في هذا البيت حل جذة

والشعلة عند «منو جهري» قادرة على تنظيم أمور حياتها الخاصة ، فروحها في يدما تضعها على رأسها وقتاً تشاء ، والحمد لازم لروحها كما أن الروح لازمة لجسدها
ای مهاده بر میان غری جان حریشتی
جسم مارنده بجای و جان نوزنده بد

والترجمة :

«يا من وضعت روحك على مفركك ، جسمنا حي بالروح ، وروحك حية بالجسد»

وإذا كانت الشعلة - لمن لم يحس إحساس الشاعر - مجرد أداة نصي لتأجيراً محدوداً من المكان أو الطريق أو المكعب ، فإنها في نظر شاعرنا كوكب دري يضيء الكون كله ، وهي عاشقة والمه خارقة في

العتق ، وإلا ظافراً لا تظهر الشعلة إلا ليلاً - تلك سمة الكوكب - ولذا تبكي دائماً على نفسها - وتلك سمة العاشقين - فهي كوكب وممازها الشمع ، وهي عاشقة وممشوقها الشمعدان الذي لا يفارقه .
كوكبي آری ولیکن آسمان هست
عاشق آری ، ولیکن هست مشوقت لکن .

والترجمة :

«حقاً أنت كوكب ولكن سماك الشمع ، حقاً أنت عاشقة ولكن ممشوقك الشمعدان» .

والحديث بالملاحظة أن مقدمة منو جهري الشمعية هذه مليئة بالصورة الشعرية المتدفقة ، يحتوى البيت الواحد - أحياناً - صورتين شعريتين عظيمتين ، فالشعلة تضحك وتبكي في آن واحد ، فاقطرات التساقطة منها دموع ضحك ودموع بكاء أيضاً ، وذلك لأنها للعشوق والعاشق

تلمی غندی ، همی گرین واین نادراست

هم نوممشول وعاشق هم بن وهم شمع

والترجمة

«طالما أنت تضحكين فأنت تبكين وهذا فادر جداً ، فأنت المعشوقة وأنت العاشقة فأنت الصمم وأنت العابد»

وإذا كان الشاعر قد خلج على «الشعلة» بعض الصفات البشرية ، مثل الضحك والبكاء والعتق ، إلا أنه حافظ في الوقت نفسه - وهذه براعة منه - على فائقة الشعلة ولم يكسبها داتية البشر ، فهي تبكي ولكن بخير عيون وهي تضحك ولكن بغير دم

بشکی بی لوبار وزمیری بی مهرگان

بگری بی همدگان و باز غندی بی دهر

والترجمة :

«تلتصحن في غير وقت الربيع وتلبطن في غير وقت الخريف ، تبكين بلا عيون وتضحكن بغير فم»

وتبجل صدق إحساس الشاعر وأعماله بشعته في المرح بين صفاته الخاصة وصفات الشعلة ، كأنه يقدم لنا أسباباً مقبلة لتعصيه للشعلة على بقية الكائنات - وهذا عالم يهتم بذكره أي شاعر آخر تحدث عن الشعلة - فيما أعلم - ويتصح هذا المرح من التمازج الآتية التي تصاف إلى بعض ما ذكرناه

(أ) روی توجون شلیلد نوشکنته بامداد

ولن من چون شلیلد پرمرینه درجمن

والترجمة :

« وجهك مثل زهرة الشبيلد للفتحة وقت السحر ، ووجهي مثل زهرة الشبيلد الدابة في الروضة »

(ب) راز دار من نول ، همواره يارمن نول

عسگار من نول ، من زان نو ، نوزان من

والترجمة

« أنت موطن أسراوى - أنت رفيقى ، أنت للزينة لأحرانى ، فأنا منك وأنت منى »

(ج) من دگر ياران خود را آرموده خاص و عام

نی بکیشان راز دار و نوالدر دوتن .

والترجمة

« لقد جريت أصدقالى خاص بهم والعام مرة أخرى - لم أجد بينهم حافظا لأسراوى ولم أجد وفاء بين شخصين »

وهناك شئ آخر انفرد به « منوچهرى » عن « الميكالى » وغيرهم من الشعراء ، ويتجلى في قوله

نولمى تالى ومن يرومى عوام عهر

هرشى نازوز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

« طالعاً أنت تصيبن وأنا نقرأ عليك بشدق كل ليلة حتى الصباح ديوان أبى القاسم حسن »

فلشعنة فصل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها - في هذا السياق - وهى أنها تمكن شاعرنا « منوچهرى » من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطة ديوان مخدوحه في هذه القصيدة « أبى القاسم حسن المعصرى » ، وبجاء البيت أن الشاعر أحسن التلخيص والانتقال من مقدمة الشمعة هذه إلى عرض آخر يختلف عنها ، وهو مدح المملوح ، وهو العرض الأساسى من القصيدة

ولعل هذا كله يوضح أن ما أدخله منوچهرى في بعض أفكاره - من « الميكالى » ليس سوى بعض العناصر التى بها حبال الصورة الأدبية التى قدمها عن « شمعة » وهى عناصر لا تنفى عنه ضمة الأصالة بحال من الأحوال .

هوامش :

- (١) أرجع إلى كتابه « تاريخ الأدب في إيران » من طبعوس بلد السطى ، ترجمة د. إبراهيم الشورى ، ص ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٢ م
- (٢) أرجع إلى كتابه « قصة الأدب الفارسي » ص ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٥١ م
- (٣) « استمررت هذه الفترة قريبة مطلق عام » بدلت عام ٢٦ هـ مع موقعة بلوند الشهيرة « بفتح الخنجر » وسقط سنة ٢١٥ هـ بعد نجاح الحركات الانفصالية عن الحكم السوي - مثل حركة القباچيين ، وسركة السماريين وآل بويه والستانيين
- (٤) « منظومة منطق الفيلسوف الصريح » - محمد جواد مشكور ص ٢٨٨ سطر ٦٦٦ جدارم ١٩٥٢ هـ ش - وقد نالت معظم مؤلفات « الشاعر » نصيباً وافراً من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة

- (٥) « أصبحت تائه » - أنا منظومة منطق الفيلسوف التى فيها هذا النص موضع الاستشهاد قد أعد الأستاذ الدكتور بفتح محمد قصة رسالة ماجستير عنها ورجعها إلى العربية في كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد علمت أن تقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسى لاختلاف الأصل الذى اعتمدت عليه فيها .
- (٦) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان قصول ، ولد في بغداد ونفى أكثر عمره هناك - ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها بأشد فطراً بالتركية والعربية والعربية [من كتاب « مرصع أديبات فارسي فردى - زهرای غنایری - تحت اسم الشاعر ص ٢٨٦ انتشارات بياد وحتك ليرك ١٣٤٨ هـ ش إيران]
- (٧) « القرية نغلا من كتاب » في « الأدب الإسلامى الدكتور حسين مجيب المعصرى ص ٥٥٥ القاهرة ١٩٦٧ م

- (١٥) غير النسي التروكل : الأعلام ج ١ ص ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م وذكر ٤ مؤلفات عدة منها : نزول البلاغة ، المتجمل ، ديوان شعره
- (١٦) النحلي . بيعة الشعر ج ٤ ص ٣٥
- (١٧) براون : تاريخ الأدب في إيران والترجمة العربية ص ١١٦ .
- (١٨) النحلي . بيعة الشعر ج ٤ ص ٣٥٤
- (١٩) القمي : زهر الآداب ج ١ ص ١١٣
- (٢٠) السابق ج ٢ ص ١١١ - ١١٢
- (٢١) أبيات منوچهری استخراجها من ديوانه الذي حققه د . محمد دبیرسیاقی ص ٧٠ - ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش
- (٢٢) المرجع في كتاب دراسات في الشعر الفارسي ص ٦٤ ود . محمد
- (٢٣) محمد عرق . آداب الآداب ج ٢ ص ١٥١ وأحكام دوازد ديوان مکتبسی لیدن ١٣٦٤ هـ - ١٩٠٦ م
- (٢٤) د . جهران خلغری : لرحلت أبيات فارسي دري ص ٤٨٦ أو تحت اسم «منوچهری»
- (٢٥) النحلي . بيعة الشعر ص ٣٥٥
- (٢٦) محمد خنسي ملال . الأصم لقارون ط ٣ ص ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة
- (٢٧) شوقي ضيف : في النقد الألف ص ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعة السادسة ١٩٦٦ م
- (٢٨) المرجع السابق والصفحة نفسها
- (٢٩) أهم قادة الأصم العربي والفارسيون العرب بقضية الصديق الفنى والصدق الوهمي من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد ألف د . صاحب هذا البحث فصلا كتابا لقضية الصديق الفنى في محله عن منظومة «صديقت نامه» القطر مع التعليقات

- (٣٧) ولد الشاعر تاجر بوز سنة ١٩٣٧ هـ . ش في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا ، وحصل سنة ١٩٦٢ م دكتورا للدراسات الأدبية في جامعة الإقاعة والتجديد في إيران . وله العديد من المؤلفات الشعرية . وتاجرويد من قطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على القصود ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينغمز على إسماعيل شعري بلدى قلب القارئ [من جهة الشعر العدد الخامس عشر يونيو ١٩٦٩ م . ص ١١٤ . مقال : الشعر الإيراني المعاصر للكثير محمد سعيد عبد القوس]
- (٣٨) تاجر تاجرويد : ديوان الزمان تاريخي . ج ١ ص ٨٨ - ٩١ ديوان ١٣٤٩ ت ١٣٤٩ هـ . ش
- (٣٩) صم بالكلص أو التبع محمود بن الحسين بن شاهق ثم شاعرك الكاتب المعروف بكتابخم ت ٣٥١ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر - جدي الأشمل - كان قد قام بمصر لمستظما . ثم وصل بها فكان يشفق إليها ثم عاد إليها فقال له كان شوقي إلى مصر يزوري فقلت إليها وعادت مصر لي دارا
- (جوسف سرکيس . مسهم للطبعات العربية والعربية . المجلد الثاني ص ١٥٦١ - ١٩٣١ م]
- (٤٠) أبو إسحاق المصري القمي . زهر الآداب ولز الآداب . ضبط وشرح د . زكي مبارك ج ٣ ص ١١٢ القاهرة ١٩٦٥ م .
- (٤١) السيد أحمد الخنسي : جواهر الأدب . ج ٢ ص ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م
- (٤٢) أبو منصور النحلي : بيعة الشعر ج ٤ ص ١٣٧ . تحقيق وشرح محمد عبي الفين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ
- (٤٣) جهر الأدب للحنسي ج ٢ ص ٣٥٧
- (٤٤) للدكتور محمد نور الدين عبد النعم كتاب عنوانه «دراسات في الشعر الفارسي من القرن السادس» ، نقل الفصل الرابع منه ما يؤد في رسالته المقدمة لبل درجة الماجستير من «منوچهری» وديوانه . والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٣ م .

محمد

البوقاريّة

في الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة

محمد هريدي

نبأ جوستاف لوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كتاب الرواية الواقعية في الأدب الفرنسي . ولم يحظ أي من أعماله الروائية بما حظيت به رواية «مدم بوقاري (١٨٥٧ م) من اهتمام . ولاسيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها ، فقد هاجمها آتذاك بعض النقاد ، بل المرأى العام كله، الأمر الذي أدى إلى تقديم مؤلفها وناشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات في الرواية، وبسبب استهزاء البطلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم «بوقاري» على مذهب فلسفي خاص هو «البوقارية» ، وقوامه الفساد التصوري الذي يؤدي إلى الاختلال بين الإمكانيات والشهوات التي يسببها الزهو المفرط^(١) .

ومن ثم كان لزوماً علينا أن يبحث عن سبب آخر حداً بكتاب الشرق الإسلامي أن يتحسروا من الأدب العربي هذه الشخصية «شادة غير المألوفة» ويشاكفوها في رواياتهم

ولا شك أن الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في تصور الحديثة . قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين . وقد تمثل هذا الصراع بين من هو متقبل على الحضارة الغربية ومعرض عنها ، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع في أوائل القرن العشرين، ولاسيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر ريف هذه الحضارة وتكرها لمحدثها .

وعبرت القاهرة واستانبول ، لموقعيهما الحماقي والثقافي ، بشدة هذا الصراع ، فأبنا بغرب قدرى (١٨٨٩ - ١٩٧٣) ، وهو رائد من رواد القومية في الرواية التركية ، يعلن اعتقاده بأن «هذه

ولعل هذا النجاح الذي أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية في الآداب الشرقية بمحاكاة طوبير، والسير على نهجه في تصوير شخصية البوقاري «مدم بوقاري» ، كما اصططلحت عليه مدام لاهازيذا . ولا عرو أن تنأثر الرواية العربية والرواية التركية في أول عهدهما ، أي أوائل هذا القرن ، بالرواية الفرنسية ، ولكن النجاح وحده غير كاف دائماً للاقتباس ، وخصوصاً إذا وصلنا في الحسان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوقارية من اعتراض في المجتمعات الشرقية في أوائل القرن . ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت» - وهي النموذج الذي احترماه من الرواية المصرية - كان يتوقع مثل هذا الاعتراض، فصنّ روائته مقدمة ينتمس ببعض المدر لتصور ما في البطلة من «شدود غير مأنوف»^(٢)

بالمعاطفة ، ومن ثم رادت العجوة بين الواقع المعيش وما في دهبها من خيالات . ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة ، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة روجها .

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيرا ، فالطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدانها ، وحنان الأب برواجه من أخرى ، فتوالت على للطبوعات العربية من روايات ومحلات ، وعلى نعم للموسيقى والعزف على البيانو، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محبتها ، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل المرسى نفسها ، حيث دعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدسوماسي كما تحقق لنفسها الرغبة في الأسفار والرحلات ، وتعيش حياة اجتماعية مفرحة من القيود التي كان المجتمع الشرق يرضها على المرأة آنذاك . ويدهمها الغرور يجالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع حبه عيناها من الرجال ، وتدفعها العيرة أيضا إلى الإيفاع بأحد أصدقائه روجها ، حين تعلم أنه يوى الزواج من صديقها، فتحتلق قصة لتتصل عن زوجها وتتزوج بالصديق . ولكنها لا تجد ما كانت تتشده من سعادة ، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثاني ، فتسبب إلى رشدتها وتلجأ إلى الدين والإيمان، طالبة من الله المحرة .

ولا تختلف البطلة في الرواية الزكية عن مثيلتها المصرية . إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية ، تنمض شخصياتها، وتقلد ما تجده في مجلات الأزياء الغربية . لقد أولدت أن تعيش حياة غريبة بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية ، ولهو ، ونزهات مع العشاق ، ومحالسة الأجانب في القنادق الكبرى . باتت تعلم بالمحروب إلى باريس ، وحقت هذه الحلم، ولكنها لم تحقق ما كانت تحلم وراءه من سعادة ، فعادت إلى الصياح ومشاركة أزياء الحرب لياليهم الحمراء . والصياح ها قرب الموت

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت في تطورها مع الحدث الرئيسي عند ثلاثة مواضع هي :

- ١ - المحتوى النفسي .
- ٢ - الفجوة بين الخيال والواقع .
- ٣ - الاندفاع وراء النزوات

المحتوى النفسي :

لا شك أن إيما بنشأتها في الدير قد حرمت من أسباب الحزن الأسرى ، وكانت القصة في تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان ، فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة . الأمر الذي دفع بها إلى الروايات العاطفية التي كان أترابها يقرأها خلسة . تلك الروايات التي كانت تنزع بمرورات العشاق ودموعهم وقلايب ، والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد مهين تأثر . فقد كانت تحس برجة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكتشف قصة من صورة فيه . ولذلك عاشت في خيالات لا مبرئية ، فتصمى إلى

الحصارة ليست سوى ثمرة حروب ودعاء وليست من ثمار عصر النهضة^(٣) ، خصوصا بعد أن رأى هذه الحصارة بوجهها السافر حينما دوت مدافعها على مشارف مدينة استانبول في الحرب العلية الأولى . وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل الخلق والصياح ، إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية . وهنا وجد الكاتب بغيته في البوقارية التي حلقها للرب في روايته سالفة الذكر ، فجعل بطلة رواية (قوياني قوياق) (قصر للإبحار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأما لإيما بوقاري .

وكانت يعقوب قدرى . الذي أثنى الفرنسية وقرأ عنها ، لا يكر تأثره برواد الواقعية والطبيعية الفرنسيين^(٤) . ويبدو واضحا أن صورة إيما بوقاري كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية ، بل إن أحد أخصائها يرى البهنة مريحا من ديدمونة وجوليت وندام بوقاري^(٥) .

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسن هيكل يث الوطنية والروح المصرية الخالصة في كتاباته ، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢، ويبدو في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها وانسك بها^(٦) . ويحده يحذر - في مقدمة روايته (هكذا خلقت) ، وهي موضوع المقارنة - من معبة أسباق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية ، والمجتمع المصري على مشارف طور جديده ، يقول :

والواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهد وإذا كان في البهلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعا إن قل أن مجتمع كله في نفس واحدة من الزمن ، فهو يرسم لأريب صورة من صور تطورها المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري . وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلاً .. ومن الخير تصوير أساليب المختلفة من أطوارنا في هذا الوطن ، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لعائدة المجتمع^(٧) .

وهكذا نجد أن أهداف الاجتماعي مشترك بين الكاتبين المصري والتركي . وقد تمثل الهدف في تنوير المرأة المسيسة عما يتطرها من صياح وتفرق ، بواسطة مهم الحرية الاجتماعية التي كانت نادى بها ، وى دعوتها للنسك بأهداب الدين . والتقاليد والأعراف الشرقية . لا غرو بعد ذلك أن يشترك الكاتبان في مصدر الاقتباس . وقد سئل كلاهما من منابع الأدب الفرنسي وتأثر بواقعه .

الموضوع :

وموضوع الرواية الفرنسية - يايجار - يمثل في شابة حسنة نشأت في أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دغية الأسرة وحنانها ، فأعرت نفسها في قراءة الروايات العاطفية ، وتجمس في خيالها ما كانت تعلمه من أفكار ومشاعر في هذه القراءات حتى باتت متبرمة بالواقع ، تجرى لاهثة وراء خيالات محمومة . وحطمت بأن الزواج سبب حققها ما كانت تعيش في خيالها ، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع ، مرن الشعور، فلم تجد عنده ما يوارى إحساسها المتدفق

تعيش مع ما تقرأه من شخصيات، وتتقمص الشخصيات الساتية منها ومعظمهن نساء سترجلات^(١١). وبات من الطبع بعد ذلك أن تمرد على تقاليد القصر، وتبهرم بالحياة مع جدها، وتعيش في دريس بحالها.

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لهوهم في بيئة تمتلئ في النشأة، وأخرى ثقافية غفلت في القراءات، وهو في محمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رهس للواقع وتمرد عليه.

الفجوة بين الخيال والواقع :

رأت إيمان في شارل الطيب المعالج لها منفذا من الحياة الرتيبة في منزل الأب فقبلت خطبته، وهاشت أيام اختوبة نسج أحلامها على غرار ما قرأته في «بون وفرجين»، «باليت الصغير»، بالكلب جباله بالميد دوميسجو، كانت تحلم بعاصفة غريبة، بشهر حسل تفضيه في المدن الكبيرة، ولكنها لم تجد في الواقع شيئا من ذلك. وكانت في أعماق نفسها تنتظر حدثا ما، بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير في رقابة عملة، بل إن شارل نفسه لا يثير في نفسها إلا الملالة والسأم... فقد كانت أساذيته سطحية كرسيف أشارع^(١٢) وكل ما يبعثه أنه يأخذ في سرد أسماء الناس الذين رأهم، والفرق التي زارها^(١٣).

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب، وهو يقبها في ساعات معينة كأنه يمارس عادة من العادات، ولماذا لم تدفع الصدقة في طريقها رجلا غيره؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذي لم تعرفه^(١٤). هناك يؤجج نورثا أن زوجها كان هادئا، رقيقا بها - عطفاً عليها، يليق رغباتها، ظم نجد مبررا لأن نكرهه. نمت أن يضربها شارل كي نجد مبررا لكرهها له وانتقامها منه بحرق هذا لم حده أيضا، فقد كانت تشد ثورة، تعادل تلك التي في داخلها، هانت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسي من ناحية، ويحقق أحلامها من ناحية أخرى.

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية، نجد حديثها مع نفسها ينسم «مصرية» إذ تقول: أما إيمان تزوجت «هزارا» من زوج أبيها ومن بيته. وهي تلقي الأقدار التي لم تدفع في طريقها بروح غيره. فتقول «تزوجته وأنا طلبة عريضة لا أعرف شيئا غيره»^(١٥) ورغم حبه الشديد لها كانت تراه «شيئا يحكم الواجب لا من أعماق قلبه»، وأحست بما يبها من تفاوت. بل باتت نكره فيه عيشته وأصباغها برغبات. وليست فيه رجولية انعطل أو القلب، أو أي لون من ألوان الرجولية. التي تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتضي فيه، إنه طيب بالع الحيد فيه صفات رب الأسرة العطوف الذي يذل غاية جهده لاصبره أسرتة. ويدعو أن الزوج كان - إلى عطفه هذا - ضعيفا لأنها. وهي تريد قويا. ويحصله ثائرا، إذ تقول «نميت لو أنه فاز هذه الثورة منذ شهر وسن». ونميت لو أنه يومئذ حطم كبير بالي وإن أدى به الخيال أن يضرب^(١٦).

بقشارة التي تعرف على سطح البحيرة، أو إلى البجع المختصر أو إلى سقوط أوراق الشجرة...^(١٧)

ولكن ثقبها المفرطة غمها وجاديتها جعلها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التي كانت تقرأها، هاشت هذه الرؤية في حياتها، وأصبحت تحتلق الخطايا لكي تذهب إلى الكاهن وتعرف خطايا لم ترتكبها. هذه الثقة نفسها أيضا إلى التبرم بحياة الدير والبرد على عبوده. ولذلك لم تحزن آسأت المديرة على انسحابها منه. وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الضرر بحيث لم ترص عن حياتها العادية مع زوجها، ولم تقبل أيضا القدر الذي وفره لها من سعادة. الأمر الذي أدى إلى هيرتها وحقدما على غيرها من النسوة اللاتي تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهن أقل منها حبالا.

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية، التي لم يشأ الكاتب ذكر اسمها، عن نشأة إيمان، فهي محاطة بيت عتيق ذي أسوار عالية تذكر بأسوار الدير، وهي وحيدة أبوها، يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد، ولكنه سرعان ما يتزوج بامرأة جميلة تشعر بسطة بالعيرة منها والحقد عليها، إذ إنها احتلت مكانها بسلاح كانت تعتقد - من طرف ثقبها بحالها - أن لا متازع لها فيه. حاولت الهروب من هذه البكية «فانكيت على قرايم الجملات» ونفصص الإنجليزية، فصرى فيها تصورا للسيدات والأوتاس الحبيبات. يشهد بجهش وبشر الإعجاب من وكانت تقرأ ما ترجمه هذه هكلات عن الأدب الفرنسي^(١٨) وتوالت على تقليد ما تراه في هذه الهكلات من زير، طاردات عابها بحالها حتى تبيت في محال انقاسة مع زوج أبيها، ولكنها نحتت بالمرجة للمرة الثانية حين أفسحت الزوجة في التأثير على زوجها ليحدد قرارا بمنع الصاة من الذهاب إلى دروس البيانو، فتحوالت العيرة إلى كراهية. بدأت تعرف الكراهية، وكان قلبها لا يعرف غير الحب. هجت كيف ينظرى هذا السحال الفائز الذي صوره الله في هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الحب... ولهذا لحأت إلى كل وسائلها وكل حياتها وكل شبا كها^(١٩).

وبدو أن هرعها هذه دعتها إلى الانسحاب من هذا الميدان. سحت عن ميدان آخر. هجرت تأثير حها على طيب كان يعود حده. وقد ات فيه بعد من حبها إلى هذا البيت فضله روحا. ولكن عاشت تهر من كل مرة تراه سعيدة، وحاول أن تبت تأثير هادس في روحها.

وفي مصر عتيق على صنداف جوسبور، نجد مسحة وقد حُرمت من رعه لا يبين، إذ هدت لاه. والأب سادر في لوه ومعداته. كل همد سحت عر كل مهر عري. وتوتى رعابها جده لأمها. مدي كان نمل حيد مدم أو (اباند) - في نظره - ومرة محده. لت تعبت في در عده حكوت شبه بالأسهر عن السيرة عريه. ثم هبت في رة علق وية وينهج. ولم تكن هذه حكوت هي بعد. رجعت لإدب حبل انصاه عن الخيف لاه وبه. فقد نكت عن فرقة. وبات طيب ومعي لم حده. هجرت لا... محده حكوت عريسة حو أفسحت

عها . وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئاً شديداً احتدرت هياتها ، فاحتدرت .

ويذكر التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مريد من الأسراف : من سمر إلى أوروبا إلى ولائم وحلى وثياب ، مما جعل زوجها ينجأ إلى الاستدانة . وتحاول الكتابة فتستعصى عليها ، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تملس هوايتها في احتداد الرحان إليها . ولكن كل ذلك لا يقص على ما في نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ؛ ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها ، الذي كانت تعتقد أنه أحد أسراها ، بنوى الزواج ، صمت لإفساد هذا الزواج ، بدافع العيرة ليس إلا ؛ فهي تقول : « لم يكن داعي إلى هذا التفكير بحق إياه بقدر ما كان الدافع إليه غيرة ونمورى من أن تأخذ امرأة من رجلا ملكته يدي وأصبح طوع عيني »^(١٨) . وقد أسست هذه الرغبة كل شيء ، زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تبدأ حتى اختلفت مايسئ إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذى خلقت منه بناء على رغبته ، لتزوج من هذا الصديق . ولكنها لم تبدأ بهذا الزواج ، ولم تبدأ لها نفس ، فلهجات إلى الإيمان عليها نجد مخرج . وذهبت إلى الحج تطلب من الله للمعرة ، بل فكرت في المحاوره بهدنة إيمانها في التوبة . وفي هذا اختلاف عما أسس به طوبى حياة بطلة ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكلا أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلة .

اختارت سبيحة من بين أصدقائها فائق ذلك لتقم معه ، كانت تنشأ من علاقة عاطفية . ورغم نزواتها الطفولية التي كانت تحتد ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبغى من ارتواء عاطفى ، بل على العكس لم تشعر إلا بمزيد من الفشل والألم ، فقد كان شعورها إزاء هذا الذى اختارته أمراً عادياً ، فهو معشوق النساء . ولذلك لم يلب رغبته في الهروب إلى أوروبا . وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حيا « وتخلق وقائع حياة تارة ، وتجاهده لعدة أيام تارة أخرى » ، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطمها كطفلة ، فتدور مرة أخرى في دائرة من القلق والحسرة والتشاؤم . وكان أبلغ تعب لحالتها جنونها إلى الفسقية في حديقة القصر ، محدة في أوراق الحريف قائلة : « كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه . هذه هي السنة العشرون ، الحريف العشرون ، سيكون النبول نهاية مثل هذه الحديقة ، فكل شيء نهيبه »^(١٩) .

ولم يمد أمام سبيحة إلا البحث عن السعادة في أوروبا ، فهرت مع أحد الصباط الأجانب الذين تعرفت إليهم في صدق من صدق حتى (بك أوعلو) باستبول ، ولكنها عادت تحمل حافية سفرها ، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر مشاءً تشارك لهاها في سهراته مع دحط من أثرياء الحرب

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث في شخصية البطلة صعب ، بل تلتق عند بعض الشخصيات الثانوية التي تترطبها

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبي كل رغباتها ، وتحقيق لها ما كانت تنشده من حياة متطلقة متحررة عما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومحاسن لمزج ورفص على الطراز الأوربي ، وثياب فاحشة وهدايا ثمينة ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ، فهي جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التي يشملها بها زوجها .

وفي الرواية التركية نجد سبيحة لم تأل جهداً في سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غريبة متحررة من كل القيود . وفكرت في الزواج من لرى يشترى لها الثياب الأوربية ، ويتفق على رحلاتها إلى باريس . ولكن كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة معها فضلاً عن أنها كانت ترى في الزواج قيدا ، وهي تهرب من القيود ، مجمعت حولها رهطاً من الأصدقاء الأجانب هم في الأصل أصدقاء مدام كرويسكى مريتها . وكانت نظم لهم حفلات الشاي في يوم من أيام الأسبوع ، وترتدى الثياب الأوربية ساهرة الوجه ، مما يثير استنكار جدها وثبرمه ، ولكنه لم يكن يستطيع الوقوف أمام نزواتها ، بل كانت تصفه بأنه عمل ، قائلة « أنت عمل مثل الحياة » . ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها ، فأصواتهم من حولها وصحكاتهم وكلماتهم ، هي دائما الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتبة « ... » إنها تتعطل إلى أبداً لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم ، ولأن اختلعت سبيحة عن إيما في الوسيلة التي توسلتها لتحقيق ما كانت تشده من سعادة ، فقد اتمقت معها في الفشل في الوصول إلى الاستقرار النفس ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل العواطف ، بل عاطفة جامحة ، تأخذها وتزورها وتغذف بها في حبث لا يصل إليها أحد . إنها في حاجة إلى أحداث صعبة محزنة^(٢٠)

وعلى هذا التبع تطور الشخصيات الثلاث في تلك المرحلة من تطور حياتهن ، بين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً في تحقيق لأحلام كان سبباً في إحداث المزيد من الحوة بين الواقع والخيال .

الانطباع وراء الروايات

تطور صبيح إيما بحباها الزوجية ، ليشمل الحياة في الريف باكس ، خاصة بعد أن دُعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الدارميات ، وهي يست بأقل من جمالها أو حادية ، حياتها تحلم بالانتقال إلى باريس ، ولكن بدون شارل ، ولجأت إلى القراءة عليها نجد منصب . وكانت تلقى بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته . واشترت خريطة لباريس ، وراحت تقوم بترهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمطعمات . وأخيراً وجدت في رودلف النقيب من زوجها ، وتوهمت فيه صالتها المشدودة . ولكن علاقتها هذه التي يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تريدها إلا جوعاً ، فأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد . فأدست الحملات الراقصة ، وبانت ترتدى أحمر الثياب ، ويمنح بلا حساب ، حتى تراكت الديون عليها ، وهرت كل شيء حتى البيت ، وتعتقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس . ولكنه نحل

لخدمة البطنة وتأتى شخصية الزوج في رواية «مدام بوقارى»
«هكذا خلقت» في مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طيب في كل
من الروايتين ، ولا تدرى هل كان إسناد هيكل هذه للمنة إلى الزوج
نسحة الاقتباس ، أو مرضته القيود الاجتماعية ، التي كانت تجعل
الطيب من بين الزائرين خير المخطور دخولهم دائرة الحرم أو
الحرمك ؟^(١)

ولكن الصفات التي أسمعها هيكل على الزوج ، ترجع أحيال
الاقتباس ، فهو يشبه شارل في طيبته وارتزانه في عواطفه ، وفي نهائه
في حب زوجته ، برعم عدم تقديرها لهذا الحب والتعالي . وربما كان
جد سبيحة في الرواية التركية يتميز بالصفات بعضها . ويحمل الشعور
بفسه تجاه حبيبته ، ويجدر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة في
توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم
بالحياة ، نتيجة حدوثهم . وتماهين في استنثارهم نتيجة ضعفهم
أدماهم

والشخصية الثانية التي تسترعى الانتباه في الروايات الثلاثة هي
شخصية عاشق لندله ، المعرط الحساسة إلى حد الرومانسية ، وقد
تمثنت هذه الشخصية في «ليون» في «مدام بوقارى» ، وهو شاب
رقيق يهوى الأدب والشعر ، ويمثله «حق جليس» في «تقصير
للإيجار» ، والرجلان الأتصري والألماني في رواية «هكذا خلقت» ،
وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يريد من إحساس البطلة بجأها .
كما كان يحرص «بطلات»هم بوضع لنا نوع الماطقة التي كن
يشدها ونوع الرجال الذين يعصدهم

التصوير

استعان يعقوب قندرى في تصوير شخصية البطنة ببعض الصور
التي رسمها قلوبير لبطنته ، ويكتفى هنا بالإشارة إلى بعض هذه
التمادج . -

«تتلون عيناها في اليوم ، تبعا لاختلاف قوة الضوء»^(٢) . نجد
العبارة عيناها تقريبا عند قلوبير حينما يصف إيمما بقوله :

«عيناها سوداوان في الظلام ، ودرقاوان في وصيح النهار» ويتحول
هذا الحال للعين عند هيكل إلى «قوة التعبير التي تبعث من هذه
النظرات»

ويتفق الكتاب الثلاثة في وصف البطنة بدبدول والشعوب
وقد ان الشبه في أزمت الصيق والمثل ، ويتمقون في «مرحلة بي
تلمب فيها الطلات علاجا واستجاما ، وه تعبيرا للحرة» . ويلتقون
أيضا في التعبير عن ضيق البطلات وملهن بالسجود إلى القراء . ثم
إلقاء الكتب دون قراءتها .

وتخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية
التركية ، في خصم لقصائهما أثر الرواية العربية ، اقتبسنا شخصية
«مدام بوقارى» . ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى
الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثير الخاطي بالتيارات الوافدة من
العرب .

هوامش

- (١) لا غاراند . ترجمة مؤلف قلم . قلوبير مقدمه . لتطوراوت العربية ودهت بدون تاريخ
- (٢) محمد حيدر هيكل . هكذا خلقت . مطبعة عبد اليوم . مهورية التاريخ
- (٣) انظر للكتاب . سيرة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية . مجلة قصوى ١٩٨٢
- (٤) Cevdet Kudret. Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman. Ankara. 1970, s. 116.
- (٥) Yakup Kadri. Kıralık Konak. İstanbul
- (٦) محمد محمود ملام . دكتور . دراسات في ثقافة العربية الحديثة . الإسكندرية . ١٩٧٣
- (٧) محمد حيد . هكذا خلقت . مقدمه

- (٨) جوستاف قلوبير . ترجمة محمد حيد . مطبعة عبد اليوم . ١٩٧٣
- (٩) هكذا خلقت . ص ٣١
- (١٠) نفس الرواية ص ٣٧ - ٣٨
- (١١) يعقوب قندرى . قلوبير قلوبير . ص ١٦
- (١٢) مدام بوقارى ص ٣٣
- (١٣) الرواية عيناها ص ٣٥
- (١٤) هكذا خلقت ص ١٢٢
- (١٥) هكذا خلقت ص ١٥٦
- (١٦) قلوبير قلوبير . ص ١٦
- (١٧) الرواية عيناها ص ٧٦
- (١٨) هكذا خلقت . ص ١١٠
- (١٩) قلوبير قلوبير . ص ١٠١
- (٢٠) الرواية عيناها ص ١

مجنون ليلى

بيت الأدب العربي والأدب الفارسي

محمد غنيمي هلال

مقدمة :

محمد غنيمي هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يربط اسم الدكتور محمد غنيمي هلال بأول كتابات جامعة صغرت باللغة العربية - في مصر والعالم العربي - حول الأدب المقارن .
تعريف وتقديم وإرساء لمواعد الدراسة وأسس البحث ومحالاته . كما سجل منه رتقاً للدراسات الأدبية المقارنة

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن في جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على
دكتوراه الدولة من السوربون عام 1952 حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولها تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال
القرنين الخامس والسادس المطهرين وثانيها عن الفلسفة المصرية هينان في الأدب الفرنسي والإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر
والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات اللسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصر النهضة وبفترة الوعي القومي
والإنساني⁽¹⁾ وقد ظهرت في صورتها الحالية حين نهض الأدب اللاتيني على أثر اتصاله بالأدب اليوناني في القديم . وبلورت بدورها الأولى
في عصر النهضة الأوروبية . فتمت في نظرية جديدة احتلت عنها كتاب عصر النهضة . نظرية الماكاف . والفكر بالترجمة الإنسانية لذلك
العصر ثم أصبحت في العصر الحديث علماً أصيلاً ذا فروع كثيرة في جامعات العالم نتيجة حاجة لتأصيل الترجمة الإنسانية في هذا العصر

ولا شك أن حمى الاهتمام بكل ما هو قومي - في السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها في مصر والعالم العربي - كانت أحد
حوافزها . وراء دعوة الدكتور غنيمي هلال من أجل العناية بهذه الدراسات في جامعاتنا واختلها ماخذ أحد . خاصة وهو العائد من غرب
حيث كان الاهتمام يلعب المصلا في مرحلة التعليم الثانوي الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يرحم هذه الفترة من دياجسة التعليم
الثانوي بفرنسا لعام 1925 والذي بهما حتى أن يعرف تأليف شيئا من علم الأدب المقارن . وهو علم يختص بالتعليم العالي - فما بعد -
بإكمال الدراسة فيه . ولكن لم بعد من تمكن من عبول عقل متفتح مسج هذا العلم وعابته

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي خلال السنين بعدما يكتبه الأول من الأدب المقارن ، فالرومانتيكية ، فالحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية ، فانتقد الأدب الحديث ، فالتحذير الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، فنور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ، فالتجارب الأدبية ، واستيعاب كتاباته في النقد التطبيقي والمقارن ، وقضايا معاصرة في الأدب والنقد ، لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهدا واحدا متصلا من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتوضيح رسالتنا الخطيرة الشأن فيها بحس القومي القومي والوطني والعنصري والإنساني ، والجمعاً تصب عصبه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من هدية شخصياتنا القومية ونسب الأصالة في استعادتنا وتوجيهها لوجها رشيدا ، بقيادة حركات التجديد فيها على صيغ جديدة منبر ، وإبراز مميزات قوميتنا في المنابر ، وتوضيح مدى اعتماد جهودنا الفكرية والفكرية في التراث الأدبي العالمي

بل حسب ذلك كله ، نلحظ للأدب المقارن - في إطار دعوتنا وأبعاد دورها - رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلبها بالروح الإنسانية المعلمة في ماضيها وحاضرها ، ومن هنا كانت جهودنا الدالة - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات ليل والضمير في الأدب العربي والفارسي ، وكلاهما في الأدب الفرنسي والإنجليزية والعربية - وهباتنا في الأدب الفرنسي والإنجليزي ، ودون جوان في الأدب الأوروبية ، وشهرزاد في الأدب الأوروبية والأدب العربي ، ويوسف وزليخا في الأدب العربي ومعامات الخريفي في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية ، بل آخر تلك المادج من الدراسة المقارنة التي نورد بعضها كما مستغلة هي بمطالعة اللغات الأولى التي يضمها أول باحث ونالده عرب في مجال الدراسات المقارنة ، محاولا من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ ، نرى مرآة شخصيات مسطورية (بعد أن يسبح عليه من نفسه ، ويتضح فهم من روحه ، ويخرجهم بذلك إلى نورنا، فهو في الواقع بحميم ولكنه بجبا بيم)

وبسارع الدكتور غنيمي خلال بل عتيد تعريف الأدب المقارن مؤكدا أن تسميته بالأدب المقارن فيها إغمارا ، إذ كان الأولى أن يسمى التاريخ المقارن للأدب أو تاريخ الأدب المقارن ، ولكن أشهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية نالصة في مدلولها ، ولكن إغمارا سهل لناوبا ففقت على كل تسمية أخرى

كما يسارع إلى إخراج ما تضمنه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ، فليس من الأدب المقارن - في رأينا بعدد من موازات بين كتاب من أدب مختلف لم يتم بينهم صلات تاريخية حتى يبرز أحدهم في الآخر أو يتأثر به نوعا من التأثير ، كما مراد بين ملوك والى الغلاء المعري ، ولا ما يساق من موازات في داخل للأدب القومي الواحد - سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوع المقارن أم لا ، كالقائمة بين أبي تمام والبحتري ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ، أو بين راسي وفوتير في الأدب الفرنسي ، لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها ولهمها التاريخية أحيانا ، لا تعدى نطاق الأدب الواحد - في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبيات مختلفي أو أكثر

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي خلال - من خلال كتاباته - أن الأدب المقارن لا يعني بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي حسب ، بل يعني كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالفتايل المعلمة التي هي من وسائل العرض الفنية ، والتجارب الفكرية ، والاجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليل والضمير في الأدب العربي والفارسي - على سبيل المثال - أن يتبع مثاله في اللغة العربية ، ويأخذ أحسن^١ الأدبي الذي تفرج عنه أقطار الضمير ومدى ما فقهه استلزامه من حظ لدى شعراء العربية^٢ ، في العرض لشرح المعاصر التاريخي والأدبي التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي ، وتوضيح أثره في الكتاب الذين عاينوا في هذا الأدب ، وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع نوعا للعوامل الخاصة التي صيغ لها ، وبمكر رد مختلف المسائل التي يطرحها الباحث في هذا الموضوع إلى نصير - أقطار الضمير ونشأته ، وكيف أصبحت في الأدب الفارسي محالا لشعراء والمفكرين ، بعد أن كانت في الأدب العربي مثار خلاف بين الرواة والمؤرخين ، في أحسن الأدبي الذي تفرج عنه أقطار الضمير ، في الأدب العربي كان ذلك أحسن القول المعري الذي انفرجت عنه عاطفه الحب المعري ، على حين كان ذلك أحسن في الأدب الفارسي هو الحب المعري ، وإذا فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار الضمير ونشأته لتركبه وجوده تاريخيا أو التشكيك فيه ، فمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا يمكن إغمارها ، لا يصح أن يكون غاية في ذاته ، ومواء وجد الضمير تاريخيا أو لم يوجد ، فإن ذلك لا يخلص من قيمة الأبحاث والأشعار لسو به إليه ، فخاصة أنها قد فترت في أدب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي ، موضوع دراسته

وحين انتقلت أخبار الضمير إلى الأدب الفارسي - أصبح قيس مثال لطلب الضمير في قصص أنبياء فارس ، والمجرب أخباره بأخلاق الذي هو أعلى درجه يصل إليها الضمير - باعتبار أن جنون التصوفة هو جنون الطفلة المجرى الطامع في الحب الخفي أو عشق الجمال الخفي الذي هو صفة أرية لله تعالى ، كما جعل الدارس لموضوع الضمير في الأدب الفارسي يقف على خصائص ينفرد بها في ذلك الأدب

وعندما يهرب الدكتور غنيمي خلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة ، مجده داعيا تمام

الوعي بالشخصية التاريخية حتى تدخل نطاق تناول الأدق : تصبح قالب أفكار عامة اتجاهية وفلسفية . وتكتسب طابعا مسطوريا . لتصبح للتعبير عن طسفات مختلفة . وتكون مطلقاً قنارات عالية فنية وفكرية^(١٠) . فليس عالياً ان شخصية كليوباترا قد لقيت حظاً فريداً في الأدب . هم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور ويطفوا بها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ، فقد عاشت في فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس - معاوية مع أنطونيوس - نموذجاً قصراع حاسم . فكلما انقضى لواء العالم فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب . ولعب كليوباترا دوراً كبيراً في هذا الصراع بحالها الذي توقع في حياها القائد الروماني . لكن هذا الحب محض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطية وعالية خطيرة لما هي الشخصية - كعائيتها العاطفية وأجسادها التاريخية - للدخول في مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزاً للقوة وسحر الإغراء والاندفاع والإغراق في اللذات والكبرياء وحس السيطرة والاعتماد بالنفس وبراعة الخيلة

ويشير الدكتور عيسى هلال إلى ان أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر سول (١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وعنوانها : كليوباترا الأسيرة - بعدة ألف الإنجليزية صمويل دانييل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا علية في مجال الأدب بعد ان تناولها شكسبير في مسرحه - أنطونيو وكليوباترا - ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الإنجليزي جون دريدن في مأساته كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود - ثم برناردشو في ملهاته في مصر وكليوباترا - والذي تناول حبها في صخرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذي انتصرت به على أنفها - بمناصرة يوليوس قيصر لها - فاستوت ملكة على عرش مصر

ولا بدوت الدكتور عيسى هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التي تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التي كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التي ألفها مار مونت (١٧٥٠) . ومسرحية لالكة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤) . ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيورج دان - وهو بلاسط أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليوباترا صورة للعقيلة الشرقية . في ملها إلى لغة العيش ومناخه . والانتصار باختبايه لا بأعهد . وسلوكه سبيل المكر واخيله . وأهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معا . حتى جاء شوقي - شاعر العصر الحديث - فأراد ان يرد عليهم بالخطاب عن كليوباترا في مسرحيته (مصر كليوباترا) - لا بوصفها ملكة في بوصفها مصرية شرقية . فخلص لوطها . وتزاور على حبها . وكما دعوت لحد مصر وثاني أن تمام الليل وهو موكب اسمه عيسى هلال موكب التائر المعكسي^(١١) . الذي يحاول من خلاله الأدب ان يفاهم اثر دب آخر في أدب أمة أخرى^(١٢)

ولم تكن الدعوة التي أطلقها الدكتور محمد عيسى هلال في مسيل المحسبات (١٩٥٣) في الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن) بمقدمة هي دعوة إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضي على دقة الناقد ويتحكم في أصالة . ولكنه يدعم هذه القاب وهذه الأصالة في الأدب . حتى يتم القضاء على الأدعاء في هذين المجالين -^(١٣) مجال إنتاج الأدب ونقده . وحتى يتسع الميدان للدعاة المزمين بالأدب ووسائله . وبأنما يجب أن نعيش مبهودنا المصادقة الحادة لوطنا وللإنسانية بما يتطلب أن نحيا بمفكر وأدب في العصر الحديث غير متخلص عنه ولا وثنى . فكما ان الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها . من وراء التصوير الصادق لواقعها . فيها يشع عنه من إمكانات أو يوحى بها . فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت حايته الأولى في النقد وفي الدراسات المقارنة هي دعم الوعي النقدي بإقامته على أساس نظري وعلمي معاً . هي إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية . كما هو شأن اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمة فلا بد من ممارسة هذه العلم من علوم الدراسات الأدبية - بل جانب الإحاطة بنظرياته ومناهجه وتاريخها - من التدقيق والتربية والممارسة^(١٤) . والوقوف على وعيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب . شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعمل معاً . ولذا لا الأصيل - بعد هذا الإطلاع وهذه الخبرة - ان يفرح بين الآراء والنظريات في ممارسته للنقد . أو يهمل بعضها على بعض في وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعاً ليهلق جديداً . ولكنه ان يتكسر شيئاً فاشقياً - وليس له ملكة النقد عالم يحط بتراث الآداب في هذا العلم . فليس من جديد جنة مطلقه في تاريخ الفكر الإنساني . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العلمي والفهمي في شيء من موارده . القديم به والحديث . ولذا بعد ذلك حرية المدغمه بالإطلاع والوعي الناضج . كى بين أصالة في الوحدة المتألفة التي لا حدود فيها ولا تحكم^(١٥)

وأصبحت هذه المقولة التي نادى بها الدكتور عيسى هلال . وهي أن (لا حديث جنة مطلقه دون رجوع إلى القديم في شيء من مصادره . مع ثقل له ووقوف على حقيقته) أصبحت شعاراً يردد على المسد تلاميذه وأقلامهم . وهم يتابعون عبيد الأصيل لترات البند العربي القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس مراثيه من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومناهجه وأسسها الفلسفية والفنية . ويلتكون من خلال هذه المناهج - جهودهم النظرية والتطبيقية - في نظريات النقد ومناهجه الطامه لا تخلق العنان . ولكنها نتيج لمناهجه وعلمية حربية وصحة واستقامة لا تيسر بلوها . وللتصان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا بدع حريفاً . وأضاهه إلى التراث القومي أو العالمي . والنقاد المعبري كالأديب المصري . قد يضيف جديداً بما يدعو إليه من دعوة بوجه فيها الأدب وجهه جديدة ويشرح أوجهه الخاصة إلى الاتجاه الجديد شرحاً فيها وعلمياً . يهيد فيه لما اطلع عليه من تراث الأدب وتراث النقد معاً . فالأديب والنقاد كلاهما صادر عن

عقريته ، وكلاهما في منطقة قلبه تلك التي تحدث عنها لرجيل في الكوميديا الإلهية فالتفتي حين قال له : « لقد وصلت إلى مكان لا يستطيع بصاعقي أن تبيح معقله » ، وقد سررت بك إلى حدود على قواعد الفن والصنعة فمن الآن ليس لك من هادى سوى حاستك الفنية وما توسى به إليك من صفة ، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصنعة والفن .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي خلال من التمدد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة ، ومولده من التراث العربى النقدى والبلاغى قديمه وحديثه . من خلال تلابه مع ديارات النقد العقلية النقدية والحفية أو الخرافة عنها . تتكامل هذه المواقف لتشكّل جميعاً ملامح هذه الشخصية الفريدة - على مستوى البحث العلمى الأكاديمى - في مجال الدراسات الأدبية المقارنة . في عصر والعالم العربى ولاشك أن كثيراً مما كان يتحصى له الدكتور غنيمي خلال وجوده في بيته العالية . قد أصبح من صلبات اليوم . ولاشك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والمدراس التي تخطت في الرؤية والمنظور اختلافات نحاسه مع فكر الدكتور غنيمي خلال الذي كان في حبه صهراً عن المدرسة الفرنسية في فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة الفهم التاريخي . وفكرة التأثير والتأثر . كي هو الحال الآن في فكر المدرسة الأمريكية لكن الذي دعا إليه الدكتور غنيمي خلال لأول مرة منذ ثلاثين عاماً على وجه التحديد . وتولف إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاماً . عندما ينظر إليه في ضوء أدواره ووعاته وإطار عصره - على مستوى الجامعات المصرية وإحياء الأدبية والثقافية في المجتمع - يعد إنجازاً كبيراً غير مسبوق . ونحس محلة لوصول صناعاً بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمي خلال عن مجنود ليل في الأدب العربى القديم والأدب الفارسي والأدب العربى الحديث . كنموذج لفكرة وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهي دراسة لم يسبق مطرواً في محلة أو كتاب . ولقد كانت برنامجاً عاماً كنهه صاحبه وأدج من إذاعة البرنامج الثاني . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج الخاص الإذاعي وليس البحث المتقار . ولاشك في أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص من الأدب المقارن هو خير منه تقدم لهذا التراث الكبير

فاروق شوشة

الدكتور محمد غنيمي خلال

حياته ومؤلفاته ومدرجاته

- ٥ - الحياة العاطفية بين المدرسية والقصورية
- ٦ - النقد الأدبي الحديث
- ٧ - النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة
- ٨ - في النقد المسرحي
- ٩ - دور الأدب المقارن في ترجمة دراسات الأدب العربى المعاصر
- ١٠ - المواقف الأدبية
- ١١ - في النقد التطبيقي والمقارن
- ١٢ - قصايا معاصرة في الأدب والنقد
- ١٣ -

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Libanaise - Yearbook of Comparative and General Literature University of North Carolina, Studies in Comparative literature Number 25, 1959

(ج) ١ - ليل واهمون (الحب الصوق) لعبد الرحمن الخاضى - عن الفارسية

- ٢ - مالاأدب ؟ (جان بول سارتر) - عن الفرنسية
- ٣ - هوليير (لانسون) - عن الفرنسية
- ٤ - بلياس وميليراند (ماترنك) - عن الفرنسية (مترجمة)
- ٥ - مختارات من الشعر الفارسي - عن الفارسية
- ٦ - رأس الأخرير - عن الفرنسية (مترجمة)
- ٧ - حنو البشر (مولير) عن الفرنسية - (مترجمة)
- ٧ - مثل استراتيجية القبلة الدرية (ميكسيه) - عن الفرنسية

(أ) ولد في قرية سلامة مركز الإبراهيمية بالشريعة في أواخر شهر من مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم في الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية به . التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) ولخرج فيها سنة ١٩٤١

حصل بالتفريسي لمدة سنتين . ثم أوجدته الدولة إلى فرنسا عضواً في أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته حوالي سبع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة في الأدب المقارن من جامعة السوربون في فبراير سنة ١٩٥٢ حصل في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعث . أستاذاً للأدب المقارن والنقد الأدبي ثم في الجامعة السودانية وفي جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة . تولى في الساب والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٨

(ب) ١ -

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L'Hijere. Paris 1952

٢ -

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise du XVIII Siècle et au XX Siècle. Paris, 1952

٣ - الأدب المقارن .

٤ - الرومانتيكية

- (١) الأدب المقارن مقدمة الطبعة 2018
(٢) الأدب المقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) من ١٠
(٣) يقصد بالخس الأدبي ما يطلق عليه الفرنسيون genres littéraires والإعجاز literary genres
(٤) الحياة العاطفية بين العبرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى)
(٥) المدخل الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) من ٨٤
(٦) Cléopâtre Captive
(٧) Influence à Rebours
(٨) الأدب المقارن (الطبعة الخامسة) من ١٦
(٩) النقد الأدبي الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) من ١٠
(١٠) النقد الأدبي الحديث (الطبعة الثالثة) من ٦
(١١) المرجع السابق من ٢

مخون ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي محمد شبلي هلال

تقديم

في رحاب الصحراء العربية . وحت عباها . وفي ظلال كتابها . ومنعطفات أوديسها . عا وتوخرع حب الفروسية الأصبل . بكل مانعرف له من خصائص ميرته عن غيره من أنواع الحب في الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية بهذا حب الفروسية منذ الجاهلية . إذ المبادية - عا حوت من المظاهر التي رددت الشاعر العربي إلى التحدث عن الحب الذي يشر على هذه الحياة المرح والسرور . وهو حب أهل البادية الذي يملأ عليهم فراغ قلوبهم . وفراغ الحياة من حورهم . ويبحث لوبهم من بل الشعور ما به يجنون ذكرى هذه العاطفة في النفس . كما يكون آثارها في الخلقة ديار الحب

وحياة البادية - بما كانت تدفع إليه من شغف وعهد . وبما كانت تستلزمه من تعاون قبلي - ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد تحمكت من روح العربي . وصرت في نفسه . وهي أخلاق الفروسية وتقاليدها من البطولة في الحرب . وحماية الحار . والوفاء بالوعد . فالشاعر العربي - منذ جاهليته - فارس من قوم فارس والفرس - كنهنا به في الآداب العالمية - يكتمل فيه جانب الأنس والشدة في مواطن الهول . بجانب الرقة والنعانة خصوصاً لسلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربي لا يكتفي في شعره أمام أعظم الأهوال . ويتحاشى أن يرباه هذا البكاء خوفاً من أن تضع مكانته في قومه . ولكنه يكتفي في يسر وسهولة إرضاء لعاطفته . كما هو مألوف في الأدب الفارسي . وهو يظهر أمام حبيته عظم الخلف الدليل لسلطان حبه . وإن كان الفارس القوي الذي يحميها . ويخاطر في سبيلها . كما يقول امرؤ القيس :

أناظم مهلاً . بعض هذا التذلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
أعسرته مني أن حبك قتلى وأنتك مهما فأمرى القلب بفعل

لدى من كانوا يشنون هذه العواطف للاسترواح والمتاع كأمريء القيس

عل أن حامل البيئة الطبيعية والقلبية لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة . فخلق نوع جديد من الحب في حياة العربي . يتجور كثيراً حب الفروسية الذي أشرنا إلى خصائصه . وإن كان يتفق معه في صدق العاطفة . ألا وهو الحب العذري . وفيه يتخرج صدق العاطفة مع صدق العقيدة .

ثم هو يحب أن يظهر أمام حبيته فارساً قويا يحميها . ويخاطر في سبيلها . كما يقول امرؤ القيس أيضاً :

إذا أخذتها هرة الروح أمسكت
بحبك مقدم على الهول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما عرسته من سبل العيش . فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة في علاقة المرأة بالرجل . حتى

وبعد ظهور الإسلام نشأ فرع جديد من الحب ، اتضحت خصائصه في عهد الأمويين ، ألا وهو الحب المدري ، إذ تغير الوضع السياسي للجزيرة العربية في ذلك العهد ، فانتقلت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقرى النشاط الخزي في العراق ، وبعد احتجاز عن المشاركة ذات الأمر في شئون الدولة ، وبخاصة بعد مثل ابن الزبير . وحيداً انتصرف الحجاز عن الخوض في مسائل السياسة ، وأثر عهازم البحث في مسائل الدين واستباط الأحكام ، واتجه شعراؤه النجاشين مختلفين ، الأول : إغراق في اللهو في حياة مرحلة غيبة عما أماء عليهم الإسلام من مقام الفتح . وخير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبي ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ، ولانجاء الثاني كان إلى التعبير عن المنزل الملع ، ويقلب على سكان بادية الحجاز ، لكن التقاليد العربية مهم ، وقوة سلطان الملاحظة اخلاقية مهم . والملاحظة تغلب دائما على سكان القرى والبرادى ، ويضعف سلطانها في المدن ، وهذه ظاهرة عامة في عصور المدينة جميعا .

لذلك مما المرل المدري في أول شأنه في بادية الحجاز ومجد ، وكان بمثابة رد فعل للفرل للأهلي في المدن ، فطلع شعراء البادية بتصوير عاطفتهم في ثوب جديد صموي رضى عنه الخلق ، ويوفق بين مطالب الجسم والروح معا .

وفي هذه البيئة الطبيعية والسياسية والمكرية عاش قيس بن الملوخ أو مجنون بن عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكثف صلة الروح من الحب المدري الذي كان ثمرة طبيعية لبيئة واقعية . وشعر قيس - كعشر أضرابه من الغزليين المدريين - بتجلى فيه إدراك الحقيقة . سحب متأثر أبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية . هؤلاء المدويون جميعا ومهم قيس - لا يعتقدون أن الحب معصية ، مادام حقا صادقا ، ولذلك يشهدون الله في شعرهم على حميم ، ويحسون الصبر شعبا للإيقاع على عاطفتهم ، إذا حبس بهم خاطر من سلو ، ويرجون النقاء مع محبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون في هذه ملاذ لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم في صراعهم الدائب في ميدان الحب ، في جهاد نفسي لا يقل خطرا وثوبا عند الله عن الجهاد في الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمثلونه رجاء المثوبة ، ثم إن الحب في إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب الهيب في الدار الآخرة ، ولذا يسمون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا ما يصعدون جبل الحبية ، ويرضون منها بالقبيل أو بما دون القليل ، وقد عصوا في حميم ، وتساموا عن الولوع بالمملكات الجسدية ، وفي هذا كله يتجلى الإدراك الجديد لحب دى طامع ديبى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم

لذا يرى أن وجود مثل قيس بن الملوخ أو مجنون ليل ليس بدعا في هذه بيئة ، ولا نجد حيا قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها التحمل والاختراع ، أو للباينة والإسراف ، وقد كانت موضع الريبة من المؤرخين منذ القديم . ومنى كانت المبالة في الأخبار دليلا على عدم

وجود صاحبها ؟ ! فمن المسلم به أن من تبع في أمر أو شد فيه بحاط بهالة من الأساطير في حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار المجنون سيئه الرواية ، ومن الرواية ما يبعث ويصيب ، ولم يكن الخطأ في بعضها ليتحد ذريعة لتبها جميعا ، ولا تعرضت أكثر شخصيات النظماء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك في التاريخ بعامه ، فما بالكم بشعراء البادية في ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشاعر كالمجنون ، شد في نوع من الحب طغى على واعي نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للعشق الصادق الذي صرع صاحبه ، وكان بذلك موضع أحداث معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شلوه طبع في عصره وبيته ، إذا استبنا ما دخل في أخباره من مبالغات أو أوصاف ، وما ماهر دو صفة صورية أو طسية دسها عليه الرواة لتجابه لحاجات عصورهم المكرية ، كما يستخرج من حطبتنا عن تطور شخصية المجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسي ، ثم صورته في مسرحية شوق في عصرنا الحديث .

هذا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية انحصر نجد كثيرا من لم شأن من الرواة قد ردوه وصححو وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الرصلى ، وأبو عمرو الشيباني ، والمدائنى على بن محمد ، وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد سبوا هم جميع شعره إلى لى بكر الوالى ، وكان من الرواة في أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السد في هذه الروايات ، أن المجنون عاش في عصر الدولة لأمية ، وأنه قد مات حوالى عام ٧١ من الهجرة

مجنون ليل في الأدب العربي القديم

وكانت أخبار قيس بن الملوخ أو مجنون بن عامر غير مرتبة ولا منظمة في كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتولون شخصيته تاريخيا ، ويدكرون الروايات المختلفة عن حياته وفي تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام في عرض أخباره المهمة ، لنعرض بها ملامح شخصيته العامة كما تراءى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة .

فهو قيس بن الملوخ من بنى عامر بن حصصه ، وليل الذى أحبها هى ليل بنت مهدي بن سعد بن كعب بن ربيعة ، شاع كلاهما في بيت دى ثراء وفير وخير كثير

ومنذ أول عهد قيس بالحب في مقتل شانه ، تعرف فيه النقى الميور الفارس ، للعند بدأت نضبه ، يشد حيا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يحب بها أن يتأدله إخلاصا بإخلاص .

من رواية صاحب الأعلى : يرى المجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حطتان من حلال الملوك ، فتر بأمرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندنا جماعة نسوة يتحدثن بهن ليل ، فأعجبهم جلاله وكماله ، طعوه إلى التزول والحديث ، عزل وجعل يتحدث

ولم يجد له مفر من ماته . . . فبيتا هو كذلك إذ طلع عليهم فنى
عنه بركة من برد الأعراب يقال له منارل . . . فلما رأته أقبلن عليه
وتركن المهور ، مصعب وخرج من عندهن وهو يقول

أعقر من جرا كريمة فائق
ووصل مفروش لوصول منازل
إذا جاء فمغن الخيل ولم أكن
إذا جئت فزعى صوت تلك الخلاجل
ولم تسفن منى برفق وبجمل
وقوى وصل من كرم الفاضل
منى ما انتفضنا بالمهام فضلك
وإن فرم رشفا عندنا فهو ناضل
وإن من إصرارها منألم
قليل العزا ، وفلصد لاشك قاتل

فلما أصبح ليس حلة وركب ناقة له أخرى ، ومضى متضرعا لمن قال
بيل ، وقد علق حبه بقلها وهويته . وهنا واثاه الحب الذى كان
يتطعم بيه ، حب قوى جارف كما يصعد هو

نهارى بهار الناس حتى إذا بدا
فى الليل هزنى إليك المطامع
ألقى بهارى بالمحدث وسالى
ومضى والليل بهمهم ورجامع
لقد ثبت فى القلب منك محبة
كما ثبت فى الواحش الأصابع
أنطمع من ليل بوصول وإعا
تضرب أصناف الرجال المطامع
وهذا هو طابع الحب الذى كرس له جهده ، لا يعدل به سواه

وعذب قيسا شعوره الذى لم يشعرا من حبه وهيامه بليل ، ومن
العبادات المذهبة التى لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يحرم على من
يشب بعنة الزواج بها ، لأن التشيب مظنة صلة بها قبل الزواج ،
وسمى ربة فى أن الزواج لم يتم بينهما إلا سترًا للعار . وقد شب قيس
بليل فى لية بيل ، وهو اسم واد لى سبعة . وكانت ليل تجده عليه
لذلك أعظم مرجعة .

وتشيب قيس بليل فى الليل كان سبب مله به من كادته ، إذ
تقدم خطبتها من أبيها ، فرخص أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما
ينحل فى هذه الصورة البدوية التى مرصها الآن
«اجتمع أبو المحزون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليل ، وقالوا

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل لهالك .

وقبل ذلك هو فى أصبح من لملك بلحاب عقله .

وانك فاجع به أباه وأمه

فناشدناك الله والرحم أن تزوجها .

فوالله ما منى أشرف منه ، ولا لك مثل حال أبيه !

وقد حكمتك فى المهر ، وإن شئت أن يجمع نخبه إليك من ماله
هل .

(يجيب والد ليل على هذه الأصوات) :

قسما بالله ، وبالطلاق من أمها لأزوجها إياها أبدا . . أأصبح
نفسى وعشيرتى ، وآلى مالم يأتته أحد من العرب ، وأسم ابنتى
بمسح صبيحة !

ينصرفون عنه ليحبوا قيسا بنتيجة مسعاهم ، وكان على انتظار
لهم . وحين يجفرونه يتألم ، ثم يشد يدحو على والد ليل

ألا أيا الشيخ الذى عابا يرفى
شفت ولا أدركت من عيشك الخفضا

شفت كما تشفتى وتوكنى
أهم من الهلاك لأطعم النملطا
كأن لمرادى فى محالب طالر
إذا ذكرت ليل يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة عاتم
هل ، فما تردد طولا ولاهرف

ولكن قيسا فى هذه المرحلة من حياته لم يأس اليأس كله ، فقد
بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليل لم تزوج . وقد توسط له
لدى أبيها أمير الصدقات مروان بن الحكم واسمه عمر بن عبد الرحمن
ابن عوف ، وقد مثلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ،
بوجل بن مساحق

وأخطر حدث فى حياة قيس العاصمية هو زواج ليل من غيره ،
فقد فتح عليه هذا الزواج بابا لليأس لا قبل له به ، وأفقده عز أماله
فقد لا أمل له فى تلاقيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول فى حياة
قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه غير من صدق
الأحداث النفسية الدقيقة التى تعرض لثله فى حاله ، وفيه يرى
جواب نفسية حية متكاملة هى أثر طبيعى للحرمات المطلق . وأثر من
آثار شعوره للشبوب ولاشعوره المكبوت فى وقت ما

٣

ومضى قيس بقية حياته فى ظل اليأس ، بحس المرأة ، وينتصر من
الناس ، ويستغرق فى تمكيره ، ويظل وهما لمعطته التى لا يلبس
الدهر ، وإنما يليه بها ، ولكنه يأس الصغرى العاص ، الذى حاول
أن يمثل عاطفته فى فنه ، ويشامى بها إلى مشاعر وأحاسيس بييلة ،
ويصورها فى مناظر الخيال فى الطبيعة وفى الصحراء . فقد وقع من
بأسه وحرماته فى شبه حصار نفسى يشرف به فى كل حين على

اعلاك . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار في وجهه . فهو حاول
آماله الحبية الخفية في لاشعوره - كما يقول غرويلد - إلى آيات من
حادثة - وكان يجد في ذلك روحا يدل على صدق هذه الشحنة في
خارجها . من نظرها إليها في ضوء التحليل لاشعوري حديث من ناحية
تمثيل الإنسان لتجاربه من واقع في شرك اليأس . فحاول رعايته
المهرومة وآماله الدائمة بل صور غيود وبيداع . وبعد في ذلك راحة
به وتطهيرا . وهذه النظرية التسمية الحديثة التي لا سبيل إلا إلى
تفحصها . قد اختلفت قيس إلى شيء منها بصدق عاطفته وعميق
خبرته حين قدس

هنا نعلموا ليلي ونعلموا ديارها
عني ، قلن نعلموا عني التواقيا
في اشرف الأبطال إلا صباة
ولا ابتد الأشعار إلا تداريا

وسوقها بعض مباحر بكتشف عن حبيب يدعى العذبة في هذه
الفترة البائسة من حياته . على حسب أحسنه وبلشعة

يحتج بجملة بناء تقول له إحداهن

- أي شيء رأيت أحب إليك ؟
(جيب قيس)
- سأل
(يقول حري)
- دح ليلي فقد عرف ماها عندك
(يخيب قيس)
- والله ما أعجبني شيء قط . فذكرت ليلي إلا سقط مليح
وأدعب ذكرها شاشته عدى . غير أن رأيت خطيئة فقامته .
وذكرت ليلي . فجعل يردد في عيني حسا .
(يقول إحداهن)
- وهذا هو السر في فكك العناء من أسرها . ووعكك بالنظر إليها
(أخرى)

- صف لنا حديثك . حين حل الخطية من شركها . تتأمل
بحسبها ؟
ويشد قيس

أيا شبه ليلي لا تراعى . فإني
لك اليوم من وحشية لهديق
ويأب ليلى أفصرى أخطو . إني
يقضوك إن ساعصني الخلق
ويأب ليلي لو تمت ساعة
لعل فزادى من جواه يفيق
ويأب ليلي من ترالى بروحه
عليك سحاب دائم وبروق
نمر وقد أظلمتها من عقالها
فانت ليلي - لو علمت - طلق
فعبك عيهاها وجعلك جيدها
ولكن عظم الناق منك دقيق

نكاد بلاد الله ينام ممالك

عما رحلت رب علي يصبح
بسمه من

- وقد رأيت صامدا . وأحلف المأمله ما تراه ليلي . وداومت
بعارفه . جمعه حتى حيا عني . فحدثت الدب قد صرعه
وأكل بعضه . فومسه بهم ما أحطت بهند . وكرت خطه
فأخرجت ما أكل منه . ثم جمعه إلى منه سليه . ودمه
وأحرف الدب

- وكيف كان شعرك حين ذاك ؟

إني لله أن تبي حتى بشاشة
فصرا على ما صافه الله في صبرا
رأيت غرالا يرتعى وسط روصه
فكنت أرى ليلي تراعت لنا ظهرا
فيأظي كل رغدا هينا ولا تحف
فأبك لي جار ولا ترهب الدهر
وعندي لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحن الظفر
فلم راعى إلا ودنّب قد اتحنى
فأعلق في احتشاك الشاب والظفر
فهرقت سهمي في كتوم غمرتها
فخالط سهمي مهجده الدب وانحر
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى
بعضي . إن الحر قد يشرك الزلوا

والمأمل في قصة الدب والعق الساقطة يستشبه به صدق عميق
على تجربة قيس هذه . فقد غل قيس مأسائه هو وصورها في هذه
للشهد الصحراوي : صراع بين دتب عاد وضيق جميل . مع
انتصاره هو للظن . واستفاده من الدب . وقد وضع هذه التجربة في
إطار من ذات نفسه . كما يتضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهذا
يلعب ما وراء هذه التجربة من دلالة هسية عميقة . فليس غيظي
سوى ليلي التي تحاطبها قيس في هذا الشعر خاصة لدرس لحبسه يريد
أن يعم تجاربها ويحميها من كل عاد . وليس دتب سوى (ورد)
حريمه الذي اختطف منه ليلاه . وهو يتفهم من ورد لاشعوري مثل
الدب ويحرفه وشناء وبره منه . ويحرم أشلاء الظن ويدعها . لأن
وراءها معنى لاشعوري تتصل أوتق اتصال بعاطفته وحشته بها
وهذا مثال من أروع الأمثلة في الأدب العربي على غنى التجربة .
والشامي بها فيا . والنفس عبا إرضاء للاشعر

وقد ظهر بما عرضنا لقيس من شعر - في حدود ما يتبع به
الوقت - كيف تسامى قيس بعاطفته . وكيف أصبحت ليلي عنده
روح القيم . وصار كل ما في الحياة يذكره بها . ولكن هذا التسامى

ألم انتهى ما نحب من محب عذري في مريم محرر نصبتها إلى
ما سبق هو من أحب صبح عذريس غايه في دته . يند قيس في
النشائي فيه هذه مروة تجلبه بيهلتي يستمر بلوه إلى الاحتار في هوة
سنة ليس وراءه غايه سري العدم . فكان حتر صوف أحب
التي لانها إذ على ليل وحك جندى بها يكن . وحسب عند
بصيرت روت أحب . وقد كان حتر حصره فيه بعباده
ولا . في ذلك معصه . وحده في الأمر على يدى أربدا ان سه
الده . ويعبر حسن عن ذلك في شعده حسن بصل

اصل في اذرى إذا عبادكسرتيا

سبر صبيت الفصحى ام غابا

أزلى إذا صبيت صبت نحوها

و هي وإن كان اصل وزانها

ومدى إسراك . وسكن صيب

كعود الشجا عيا الطيب املوايا

هم لو منبها جميل صباب

شد على بعى الاغادى نصايا

حبيب لاسر المساء ولاسرى

حبيب إلا يرجوا السلاسل

وإلى لاستحيك ان تعرض الفى

روصك او ان تعرض فى الموصلى

احال نيجة للوحة الخليفة وهى الخمة لإمة . وهى أثر من آثار
الوجد الصوفى . والحيون بهذا المعنى مردف بونه . ويعرفونه بأنه
ووصلت مراة القلب أمام جمال احبب . لتصور عملا نحر الجان .
ويعبرك لذلك سقم المرصوم وعاقبه هذا الحيون شرب عاطفه في
الله للقاء في الله . وتاريخ كلمة حيون في طسقه التصوف الإسلامى
ينظر تاريخ Enthousiasme في الهندسة بعاطفه العربية .
واصلها اللاتين Enthusiasmos فى الله أى الفناء في الله
وقد روى عن احمد والنسبى وبن عرى أن الحيون كان وليا من
أبناء الله

وهذه الاوصاف وجد قيس صيبه إلى الادب الإسلامى كله ،
واصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية
أدبية أنه صار نموذجاً إنسانياً عالياً . وقابلاً عاماً فلسفياً ، وجاملاً
غصناً وبساتين فكرية لا يعاها كثيراً بدقائق شخصيته التاريخية
وشأنه في ذلك شأن غيره من شخصيات الحياة أو الأدب أو
الأسطورية التي دخلت الأدب . فتمددت دلالاتها . وصارت قدما
من في يد كبار كتاب العرب من شخصيات حسنة وجويده من
عراق من نفسه والمدين . وهن وهماوس ودون حور . ومن
نجد الباهري والاحمدي . ومن حيس من جمال الإنسان .
وكنت عند جوده واروسيكيس . من حصول إلى حقيقة اعيا عن
حريق العاطفه على ما كان قيس وبلى في الادب الفارسى

٤

٢٠ قيس ولى في الادب الفارسى

ولا شك ان قيساً قد غيّر عنه ووجهه حبر سفل إلى ادب
الفارسى . فلا غرابة في ان نذكر برأوه وبعض هذه شخصيته فيه
عند شعراء الفرس جميعاً صدى فيسوف . مثل لاعظه وحبيب
انضبايا الفلسفة الروحية . ولابد من ان يجر القول كل إيجار في
الأسس النفسية لهذه القصايا الصوفية . في كان قيس مثلاً و من
لها

فقيس في الادب الفارسى يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا
العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم
قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه حقائق يهتدى إليها الإنسان
عما أودع الله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلى أعظم ما يتجلى
في الحب

والحب عند الصوفية نوعان : حب صورى أو محارى . وهو
حب كل صور الحسنات في الطبيعة من أزهار وأشجار وبحر . ومن
صور الناس والحيات الحسان . والقاصر بنظر هو من يقف عند الجمال
الظاهرى للأشياء والناس . وما أشبه بالفصل الذى بهم بالنسب
والنفسى . ولكن هذا الفكر والبصيرة . وهو الصوفى . يبعد من
مظاهر هذا الجمال الإنسانى أو الطبيعى إلى معانيه الروحية . وكل
جميل في الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستر وراء الجميل
والعبارات للحكمة التي لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولما

كانت واثمة . وخصها بعبادة . وأحب كذا حب .
صفات لم يدان بها غيرها عذرى آخر من العذريين . وهذا من
الخصائص التي قربت شخصية قيس بين النوح العذرى من
شخصيات الصوفية . وجمته بحبا للصوفيين بصريون به لثقل في
مخاسمهم . ويشيدون به في أحاديثهم . ولاشك أن الصوفية أدخلوا
كثيراً من صفات الصوفيين على أخبار الحيون . فمن ذلك ما يذكره
في أخباره من كثرة الإغماء . والإغناء عند الصوفية نوع من
العبادة . لأنه استغراق من الصوفى في شعوره للقدس بظمة الله .
من رقة العاطفة وذهب الشعور من صفات الصوفيين دائماً . ومن
ذلك أيضاً أنهم أسندوا إلى الحيون اعتزال الخلق اعتزالاً تاماً على حو
مبهمون ويريدون . ثم هم يدكرون أنه ألف الوحوش والعتة . وأنه
حرم على نفسه أكل اللحوم واتبع من الطعام بما تبت البرية .
وأخيراً كان الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة الحيون
والحيون صفة مدح عند الصوفية . وكثيراً ما اتخذوا من فعل ذلك
عن عقلاء المحبين . ويريدون عن الأصمى أنه روى شعاعاً للمحبين
كثيرين . فاستراده من يسمع منه فقال له : «حبيبك » هو الله إذ في
وحد من هؤلاء لمن يورث بقلاتكم اليوم . فهذا يدل على أنه يريد
عقلاء المحبين . ويرى الصوفية أن الحيون . بمعناه عندهم . أعلى
مرته للكمال يصل إليها الصوفى . ومعنى الحيون عندهم هو طليان
شعور على العقل بسبب قوة العاطفة في القلب . وذلك أنهم
يعتمدون في القرب إلى الله على القلب لا على العقل . وتتميز هذه

كانت الطبيعة - على حد تعبير أفلاطون - لهمة عجيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتق الفكر في معاني صور الخيال حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها ألد وأشهى وأكثر تأثيراً . ولذلك كان حسن السموعات أشد تأثيراً في قلوب أهل الدوق من حسن المحطات الأرضية ، لقرب صورة النعمة من الصور الروحانية

ويرتق الإنسان من الهيام بالخيال أياً كان مظهره إلى هذه المعاني الروحانية ، ونكس كثيراً ما يقع المرء في الفتنة إذا وقع عند ظاهر هذا الخيال . فيزلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من ركت بهوسهم وطهرت قلوبهم وما أغفلهم . وهؤلاء يتكلمون من الحب الإنساني للجمال إلى الحب الحقيقي أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنساني بالحب الهامى لأنه يحار وقطرة لدى دوى البصيرة . وجمال الكون جمال صوري . يبتدى به ذوق الفكر إلى الجمال الحقيقي وهو جمال الله . والجمال الحقيقي صفة أولية لله تعالى . مشاهدة في ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد في صفة مشاهدة عسية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الخيال وسيلة للاهتمام إليه عن طريق النمو الروحي بمعرفة معنى الجمال الروحي

ويبتدى المرء إلى الجمال الحقيقي بوصلة الحب الإنساني وشوب العاطفة فيه . على شرط أن يكون الحب والمحبوب معاً جميلين الروح . وإلا تعدد هذا الاهتمام . وجمال الروح هو الأنسنة في الاهتمام سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته في الحب وبخاصة في «مأدبة» أو Symposium . وكذا تأثروا بما أنشأه معه أفلاطون في إنبيدة . وهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة تحفة لأنها جميلة الجسم والروح . وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة المرم لأشيب . لأنه جميل الروح كذلك يقول جامي في قصته «ليل والهوى» .

«لما حبدا من حبل خميره من كل الأوشاب بحب جميلة مرحلة . ووسط قلبه تليحة ذات دلال . خيرة بمجالس الأنس . أذياها طاهرة من الأشجار . لا كأدهال الورد المعركة بالأنشودة . وخير منه الذي يرتبط بمشهد خير بالسوءك (يفهم شيخ الطريقة) . يجعل الورد بوضاعة الوجه . ويحده ألباسه لياض شب . جياحه مرآة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتوح . وإذا دعائك داعي العشق من هدير القامرين . أوصلك محمله إلى الحقيقة . هذه هي وردة الصحراء الوسيعة . وهررة بحر الحمار . ومن لانصب له من العشق في حديقة الدنيا هذه . فهو غافل عن حرمة القربى . ولم يستشق نسم الإنسانية .

وهكذا سار قيس في حبه الإنساني بم الصور لدى شعراء الفرس . فكانت ليلي طريقه إلى الله . وقد احتاز في هذا الطريق ما يجب أن يجتازه كل محب صوري . ويمكن أن نجعل المراحل التي عبرها في ثلاث .

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة الأثرة . وهي التي كان يظن

فيها الحب إرضاء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليل والمرحلة الثانية مرحلة الإيثار . وهي أن ذلك الحب عن صادق . وعند الصوفية أن كل حب إنساني عيب بطعه ، وإلا لم يكن إنسانياً وصار حيوانياً . ومادام عفا عنه يؤدي إلى إيثار الحب للحبيب على نفسه . وهذا ما حصل قيس ، حتى كانت عاطفته في ذاتها أغل على من كل غاية وكل منعة ، فكان مما لدات الحب

والمرحلة الثالثة مرحلة الفناء . وهي خاصة الصوفى ، وقها يبتدى إليها الإنسان ، وهي تحتاج لجهاد طويل ومثابرة ومكر ورهد ومعاد مصيرة . ومما يسأل المحب نفسه على بحر ما شرح أفلاطون . يقول

«إذا كنت تشعر بتمتع روحية لأحد فما بالتأمل في جمال الحبيب . مع أن هذا الخيال له نظائر كثيرة . ولشوب عيوب كثيرة . وهو بعد ذلك جمال فلا لايدوم . فما بالك بالخيال الذي لا نظير له . المتزه عن كل نقص . الخيال الخالد»

أو على حد تعبير أفلاطون في الأدبة

«الجمال الخالد الأزلي الأبدى . المتزه عن النقص ولاحد لكاله . الخيال الذي لا وجه له ولايد له . ولا يبراهى في شكل ما من الأشكال . جمال واجب الوجود لذاته . المبرمدي في ذاته الذي يكتمد من جماله كل جمال في الحقيقة وماظنك بمن يتأمل في جمال في خالص لا شوب فيه . لا كذلك الجمال المدس بالأجساد واقتراب الإنسانية وكل ما هو وضيع فان . إنه ينجلب إلى ذلك الجمال المطلق ويحب فيه»

فهذا التنظير لا يترجم تشبها عند أكثر صوفية المسلمين . وكما هو رأى أفلاطون وأفلاطون

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء الفرس أولهم نظامي . ثم سعدى الشيرازي ثم خسرو دهلوى . ثم عبد الرحمن جامي . م هاتق . ثم مكبي ومن سواهم . وشخصيته في هذه الأشعار كلها تشرك في الملامح العامة الفلسفية الساقفة . وفي الآراء الاسماعية الصوفية . وسنستند هنا في تقديم قيس على كثير من أشعار جامي . وهو في رأينا خير من عالج قصته في أدب الفرس . ومنذ ميلاد الحب بين قيس وليل في قصة جامي كان حباً عارماً جارفاً . ولكنه إنساني عفا . وهذا منظر من المناظر الكثيرة التي تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده . يقول جامي

«حييا أسفر المصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى . وبشر علم علائق الصفراء . وحملت أنفاسه مسكا عخالها بينه في الأشجار الخضر والزهور الياض . ووسط رابته للزركشة ... حينذاك لمخلص قيس من فم تين الليل . وأمسك عن إرسال الآهات والفرجات . وصاح للرحيل بناقته الأليفة الأسفار . وملك سبله دون تفكير واع وقيل أن يهر دلوها أعد يتاجي عجمتها هذه الأشعار

«بأقفة شتور ومطلع الشمس في ظلك محسرة . ليل نور عبق أنت لما دوى حجاب . إن عيون رطبة بالدمع كأردائك حين

يطلبها انظر ، فترحمي ليكالي وعجبي ، وامسري حجابك عن طاعة
حبيبي . أنا منك - أيتها الحجمة - كأحد أوتادك ، لا يعملني عن
الانصراف عنك أن يصب رأسي حجر ، وأنا كأحد أطنابك ، مها
حاولوا طيبي ولبسي فلن أبرح مكالي منك ، وكأحد عمودك دائم المقام
لا أرم ، فلي يوه عمله بدون الحبيب ، فحطى عنه هذا العبء .
وياسار بابها ، لماذا تحاول جاهدا محاربي ؟ ولماذا تستر عني محبا
حبيبي ؟ وإذا كان جوروك يمزق مني الحبيب جفاء . فإن يدي
متعنتان بأذيال الوفاء لك لقد أمضيت ليلة أمس محترق الفؤاد
يا كب . فبيني لو مريمومي مثل البارحة . أنا كما تدرى محرق الكبد
عقلشا . وليل ماء حياقي . لأنتج لي أن أجود ليل على شفتي بقطرة
لطيفة نار ظمئي ، هائلة من حبا لي نار ، وهي لي شوة الطرب ،
رضية الفؤاد هيئة القلب ..

— يادروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم أنفيت بنفسك في
الربال ؟ حبرّت أن قد سليت طعراء من إحدى القبائل قلبك ،
وأنا معك على وفاق في أنك في طريق طلالا منك غيرك ، إذ
المشوق إحساس بيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن ينظر
بحك ، ولا يطق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل .
هقول المحبون نوالده :

لآخر فلا أمل لنا في هذا العالم . يطيب سرورنا خاطر كل ما
بحسبه ، فلا كان لنا في الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والله قیسی

لعمرك اني نلت صمحة حبسه من سواد المموم عادة هيماء في
الحجاب ، تحمل القمر جبالا ، نية اللون كالدر المكنون ، ...
عذب حديثها أخ الشهد ، قشع انور على العالم ، وإذا بدت
قامها قامت قيامة الناس وأريد أن تكون لك قرينة .
لندوما معا صديقين كالقنب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحده
ولب دو شقين

فیس و راجہ

يا صبيح جودى - ومن نواب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طبقى من
صبيحه ، وروصى الصافية من فصل تنشئه ، أنا فى هذا الدير
كعبسى بن مريم ، فى طريق التجريد طلق المسير ، أنا مثل
الشمس مفرد من هذا ودالك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء
فى قلب دهر من الدنيا ، وحير لمصاب بالبلاء مثلى أن يبقى مجردا
من الزواج ما عاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا جيون مثالى
الغبية ، وماهون مثل الزواج ؟! ولأهل لصحبى سوى
نفسى ، فكفانى بوحلى رقيقا .

والله اعلم

ريد أن تكون رب أسرة ، وإما أفقد بذلك إلى عائلتك ،
فتحسب بذلك من ليل وعشيقها . فوفق صلتك عيب آخر ،
يرحل من قبلك طارق عشق ليل ... فليس في الحرف مكان
لقبي ، وليس في البيت مأوى للصين ، فإذا أقبل الصقر
رحل الغراب

فیس

١- ألي ! وماحيى في الأمر ؟ وماذا يعمل من فقد اللب بدلا ؟
 حب ٢ هيات أن أقطع صلتى بليلى ، هيات أن يمل القلب
 حب ليلي ١ هي نقش على قصص خاتم قلبي ، وهي بذرة منبتها
 فردى . وليلى الروح وأنا لها جسم . وليلى طائر وأنا للطائر العش .
 وما دامت الروح في البدن أنا لكيلي وليلى لـ .. . وقد احترقت
 وحيى بلب ليلي ، فحيى حصادي بها حرقه الروح . هذا ، ولم
 تصح قدسي في جادة الطلب من أجل امرأة ، وحيى أن أنظر لها
 أحيانا من بعد ، وستبوا هي عرش اللطم والدلال ، كريمة
 مرفوعة الرأس ، وأنا أنا فتاوى حيث تصح عليها ، وسأكون
 دون قسميها مهنا ديلا .

في خواطر قيس السابقة تحتل ليل الأثني ، بليل مآثر الأفكار
الجنية ، وطريق نهديّة إلى الحقيقة ، ومطلب الزواج الصوري ، وهو
الذي به تتوالّد الفصائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى
وهذه النضعات لا تترال تمور في قصة جامي ، وفي القصص الفارسية
الأخرى ، يسمو العقبات في طريق الحب والظفر به ، فهذه العقبات
توجه نظر السامع الميسوف إلى ما وراء هذا الحب الديوي ، بحيث
شعوره . وبذلك تمت شخصية قيس الصوفية على توالي العقبات

للعروقة في تاريخ قيس ، من رفض والد ليلي تزويجه منها لأنه شبيب
بها ، ومن غفل وساطة بوقل في تزويجه ، ثم من تزويج ليلي من
ورد . وهذه العقبة الأخيرة هي العاصلة .

وحيث زوجت ليلى من ورد لم يتل شيئا منها فطلعت عذراء على زوجها . وهذا أمر افرد به شعراء العرب لم يعرف في الأجناس العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوري التي انتشرت في المجتمع الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري . وإليك كيف يصف جامي مظهر اقتراب زوجها منها بعد الزفاف :

ووتوتت مقعدا ماردة مكرمة ، تاطرة كاتفر بوجهها إلى الأرض ، لم تملك عقدة من عقد حواجيا ، ولم تغتر باتسامة عن صيد الخوفر من ثناباها ، بل لمطرت النزل الرطب من عبوسها . وورد دوسها ظامي الكبد ، ينظر ماء ربه من بعيد ، وليس له في حرقه ظمته على الصيريدان . ولم يؤد له بعد بالورد ، وراود نفسه يومين أو ثلاثة ، حتى طنى الشوق قفص من الصير . وهم أن يضع يد هوسه على قامة من يحق نخلة ذات ثمر ، فأهابته يد

4

- إنا نحن ، ونخل مكانك دوني ، وأصبر عن جنى هذا الرطب
 الشهي ، فلم يقطع أحد من هذه السحرة ثمرة ، بل لم ير أمرؤ
 ثمرها ... وأنا جريح القلب في انتظار من غدا رهين الأسى
 والحقد ، من غدا في البصر والفؤاد ، وجعل روحه هذا بيلالي .
 وهو في ضيق الصدر في رحاب البادية ، يعلى في شعبي ألوانا
 من الخيم . وعلى خيالي برعى الأطباء ، وفي هواي يمرق لثياب .
 ومن سم غراق يقطع نياط قلبه ... لا يظربني الاعتبار إلى حانه
 وحالي ، أنا المبتلاة بوصول خيره وعشرة سواه . وأياك وذلك
 الوسواس ، فلا تغتر بطولك ، ولا يبطرك جاهك . فما يصنع
 الخالق المثره ، للبدع في تصويره على ألواح النرى ، إذا تطاولت
 مرة أخرى على كفى ، لأبسط إليك يدي ، شاهرة على أم
 نفسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدي عن الانتقام مث ، فلي
 مكى أن أقتل نفسي ، فأزهق روحي بسيف الظلم ، لألجئ من يبر
 عسك .

ويسمع للمسكين هذا الوعيد من شعاع لا تفتقر إلا من حبه
السموات ، فليعلم أن قدم حظه كليل ، من اليبادر .

« قلبى اليوم جدلان ، وصدى مشرح بمقدمك خير مقدم . قد
نعم بك دليلك صوى ، فروجى فدى لثراب أقدامك ، مررت بـ
كرما ، ورددت إلى ما عرب هى من سكة . قد تروى رحلت من
دبار الحبيب ، ولذا أشم منك ربح المسك التارى ... نص إلى
كل ما ليك ، وقل لى من أخبار ذلك العالم الذى منه عجمت ،
وكيف حال قلبا بدوى ... خبرى من الذى يرافق فى الليل كلاها ،
يمرغ رأسه على أعتابها ؟ هى تردد على فراشها حذب الأشجان ،
وتظل على فراش الموم أتومد الأحجار ... وبلج الصبح فصل
وجهها كالشفاق ماء الورد ، من هو أول ساع إليها ؟ ومن الذى
يحتضن ظفريه على رؤية عيناها ؟ ومن الذى أحد مكاني على رها

.. ياكي على الطل؟ ومن الذي يدور من بعيد حول شبحها ليظهر بنظرة؟ ومن ذا يتمتع مسرورا بدلالها؟ ومن ذا يكي بين المتولين في عشقها؟ ومن الذي يسرع إلى التعاطي شهد الحديث حين تثره من شعاعها؟ ... أمثلة على كل الوجوه محجوبة عنى؟؟؟ قريبة من القوم وأنا منها ماء؟ وأنت ربح خفيف المسير وأنا الزناب . وأنت صرصر وأنا العشب الخفاف . محب تأخذ طريقك إليها . أحملني بيدك إلى منزلها مع ما تحمل من عار . وارمى كالعشب الخفاف إلى رأس طريقها . لأرى مرة أخرى جميل عيناها . وإن لم أكرى لذلك أهلا . فدعى عربيا مريضا . ولكن اشرح لها سقامي . وردد على سمعها ما ترى من آلامي ... ولا يقع في ظلك أنى منذ تأيت عنك كنت صبوراً ، فقد تحرق إربا قلبي ، ولكن ماذا أفعل؟ وما الحيلة؟ ... وأعلم أنك مثل تمنين ، وأن كل حيلة في أمري حارجة عن طوقك ، ولكن لي عليك إذا بلغ أجل حياتي ، على قدم جبل أو جانب غار ، أن تذكريني بعد مماتي .



ويمثل قيس في شعر الفرس شخصية المتصوف في آرائه الاجتماعية ، فهو في جزك الدائمة في الصحراء في عبادة ، قد ألف الوحوش وألفته ، فهي له طيعة ، لأنه ولي من الأولياء وهو بصحبته ينفر من الإنس ، لأنها قبة الدخائل ، لا تعمل صدام ولا تسمى بالفضيلة كائنات . وهذا جانب صوفي كثيرا ما يصورونه في أدبهم ، ويعلمون قيسا حاملا لأرائهم فيه . فالصوفيون يكرهون المجتمع ، ويحاربون الناس ، ويعتقدون أن الشر في هذا العالم طاع لا سبيل إلى التخلص منه . فخير لمن يطلب السعادة أن ينشدها سبيل طريقها للأمن ، في العزلة والعبادة . وهذا جانب سلبي من فلسفتهم . ولكنهم يحصلون به على من يرتفعون على أعقاب الملوك ، وعلى من يلهم الصبح ، ويسخرون من يسخرون بمخترهم وخلفهم إرضاء للسلطان . وفي هذا الجانب الاجتماعي تلبية إيجابية للأدب الصوفي ، وإن كانت لم تكن كثيرا في المجمع الإسلامي ، لأنها التحدث طابعا مبتغيا فريقيا محضا .

وتوضح هذه الآراء الصوفية في دعوة قيس للصوف للقاء الخليفة ، وفي خلال هذه الدعوة نفهم من معنى الحديث معنى كلمة الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح؟ ثم من الحوار بين رسل الخليفة وقيس ، ومن سلك قيس في عصر الخليفة يتضح جانب السخرية ، سخرية قيس من أطلال الناصب ، ومن ضمة النفوس المتكالية المشرقة ، يقول جامي :

وأضحى مصر الخربات مشهورا بحديث العشق ، مهجورا عن شهرها بالعقل ... فاشتدت رغبة الخليفة في لقائه ، فككب إلى حال ولايته أن لن يسع من أمره عذر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاشق العامري النسب ، اللبيب الأريب الذي اشتهر بلقب الصوف ..

، فأعمدوا الطلب في كل جهة حتى وجدوه على قمة جبل ، في مجلس خطير الشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمظلة

الملوك . وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان ، في حفة محكمة من حوله ، وهو طيب الخاطر يحفظه بينا ، استنى بها عن صحبة الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهي قبة الدخيلة ، لا تحمل حفاة ، ويدور هذا الحوار بينه وبين رسل الخليفة حين يصلون إليه ، إذ يقولون له

.. قم وشدة رحلتك ، وأعقد وشاح الطاعة لأمر الخليفة

(يجيب قيس في لهجة صخرية ظهيرة)

.. ليس لي رجل فأشده ، وقد وصفت رجلي في الجبال وهصاب . وهبات أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحظي أسود كسواد الدخان . وكما في عبا ماأنا فيه من يؤس ، وصدرى معطور بسيف المم ، فكيف أعقد عليه وشاح الطاعة؟؟؟

(ويقول له أحدهم في لهجة المخنث)

.. حذار من التطاول ، ولا تخط عاقبة ماقت .

(يجيب قيس في نفس لهجة الأمل)

.. لست ممن يذلل للطمع ، لما أبالي عاقبة التخلع عن الخليفة ولا أنقاد بنظام الحرص ، فليست أهلا لمجالسة الخليفة . والعاشق فوق الخلق ، إذ يحذوهم في أمورهم الطمع والحرص ، وقد تخلص العاشق من كلتا الخصمتين فحرر من عناء العالم .

(يقول له أحدهم)

.. نحاش غضب الخليفة ، لكلا يدير دمك بدون حشمة .

(يجيب قيس) :

.. أما وقد استباح العشق دمي ، فكيف يحصى سبب الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدى من يورق الورد أم بالخنجر . طالحى يتحمل أن يكون سودا ، أما إذا كانت الحياة قد شقت رحاها عنه ، فإن الخنجر يسو عن هذه

ويش القوم من لوطوه فوق ناقة باحبال ، وشدوا عن جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حال القيود كأنها حلقات ثمان ، وأخط يتلوى ، وينثر اللذر من حبيبه ومن له قاتلا .

.. أنا مشدود الزنابق حلقات خدائر الحبيب ، فتبدي ذوائب شعورها كالمسك ، فما قيد آخر في قلبي ؟ ! وهل هناك من قيد للبلاء فوق بلالي . وإذا رمت في قلبي حلقات قيود العشق ، سر بها العاشقون في حلقاتهم ، والمقيدون بقيود التدبير لهم مخرج لتخليم القيود ، فعلى قيد خطوتين أو دوسها تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم . وأنا المأصير بالبلاء حتى ضاق لي فسيح هذا العالم ، فكيف لي في مضيق هذا الإيوان ؟ وهبات أن يمسك لي في عصر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يصعها في قلبي . وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، وليست غايته وصال الحبيب ، حتى لو قاد إلى الخلد ، هو في اعتقادي أعظم جرم . فهذا القيد الثقيل هو جزء ذلك الجرم في ملعب العارفين بطرائف الأمور . ويسمرون به حتى يصلوا إلى الخليفة ، فأعطاه حاما دافئا ، وكساء

الخليفة حلة جديدة ، وصبروا عليه عطرا ، وأجلسوه على مائدة
بوال الخليفة ، ولكن قيس رأى أنه في مقام مهين ، .. وأدرك
أنه عرض لحمة مأكرة ، يحرص بها لأذى المهانة من الزهويين
بأنفسهم .. فأحدثه بوبة وجد صوي ، فرق خلعتة ، ولم بسس ،
بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حرا من القيود . وقال :

- افتحوا باب الخزانة ، ليعطى منها مائة بدرية من ذهب ،
(ثم يتوجه الخليفة لقيس)

- لتبق في ديارنا ، ولتتزل بجوارنا ، ولتحرر برعايتنا صحيفة يطلب
هب من أمير تلك الولاية أن يبدل الجهد في احصار ولد ليل
وسنقق في ذلك الخواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد .
ولا يلتفت المهور لقوله ، ويذهب يعدو كخزاة فرقت من شكه .
معتقدا أنه بما من كرامة ، واستمر في طريقه يردد :
- قد عبثت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحرم الحلية ..

وكان قيس وبلى يتبادلان الرسائل . ويبحث كل منهما عن
بوصل رسالته للآخر ، وهذه الرسائل في مصمومها وطريقة إرسالها
دانت عابح صوي ، فهي تصف قيسا بطبل ترداد اسم ليل ، برصه
غذاء روحه لا جسده ، ويعني هذا في خيال الصووية أن قيسا كان
بطبل التفكير لاسم الهويية كي يروض نفسه على معاني الروحانية
وبطون التفكير والترداد يتغل قيس من مرحلة الإيثار التي تحدثنا عنها
إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء في الله ، فتصير ليل حيثلة ومرا-
يردها ويقصد بها اسم المصوب الأعظم ، كما يقول المصوب : والقمر ،
ويقصد بالقمر وجه المصوب ، وإليك كيف أرسلت ليل رسالتها مرة
إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة معهم حال قيس التي
وصفها في الصحراء

« مرحت ليل من رسالتها ، وخرجت في قوامها للشوق من
حيثما تبحث عن رسول ... وصجأة امكثت غار الطريق عن عري
على راحتته ، ليس يريح وهو أسرع من قاطع الريح .. فلم يكده
يرتد إليها الطرف حتى أناح راحتته على ساحة عين الله .

(تقول له ليل)

- من أين أنت ؟ فإني أجد منك طيب ربح الصداقة
(يجيب)

- من أرض نجد الظاهرة ، وعبار أرضها كحل الأنصار . فمن تلك
الأرض نبئت وهرني ، وبها تفتح كالوردة قلبي

(تقول له ليل) :

- هناك بانس ممر الخلق ، لقنه المهور واسمه قيس . يدور في تلك
الديار ضالا مكروبا ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل
لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(يجيبها الأعرابي)

- نعم ، فأنا له صديق ، يستظل بكف وفائه ، مشر عن مساعد
الحد في محبة ، وطالما تحدثت إليه أسرى عه المم . وأدعو الله
أبنا كنت كي يسكن خاطره

(نجيه ليل) .

- وكيف حاله ؟

(يجيب الأعرابي) :

- دائب على إرسال الأتات من العشق ، دائم النور من أساس ،
فار مع الوحوش ، مستريح إليها ، فحينما يتلو من القوافي ما يلهب
الصحور ، ويسيل على الجلايد من حرقة كبده ما يصعها
بالدم ، وحينما يبنى في ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى عبار

(تقول ليل)

- أو تعرف - أيها العاقل - من هي التي وقع في حبال حب ؟

(يجيب الأعرابي) :

- نعم ، من أجل ليل ، يرسل كل لحظة من خاطره سيل . فليل
حديثه حين بهض ، وليل هم حين يبكى ، وهذا الاسم غذاء
روحه ، اكثى به عن غذاء اللوات ، وهو كل ما يجري على
لسانه ، وهو غاية من لسانه .

(تقول ليل باكية)

لنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذي يجري على لسانه . ومن
لوعتي احترق صدره ، وعلى ذكرى طاب بيتان خاطره . وأنا
التي أشعلت ناري بمزاده ، وأضأت بوري جوانب عيشه ، وأنا
كذلك التي صيرت أحماء روحه خرابا ، وشريت أضغمة على حر
جمري . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف في على الملاك ،
ومن لوعة تلمح كبدي . وروحي فداك إذا استطعت أن تهني إليه
من أخباري . فلي رسالة مسطرة بدم القلب . فنادت بك بحاله
عليك من حق الوداد ألا جعلت من هذه الرسالة . لتسبها إليه
بدايد . فم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى جواب
الرسالة ، وستحمل إليه أسى ، وتعود بلوعة ، وستسلم إليه
شعة ، وتلقى إلى بمصباح .

هذا ، والشموع والمصباح ، وغذاء الروح رموز صووية في طريق
الصوفي إلى الجنون الأقدس أو الفناء في الله

ويم آخر لقاء بين ليل والمهور ، وفي هذا اللقاء قد وصل المهور
إلى مقصده الأسمى من الفناء في حب الله ، وكانت ليل هي سبب
هذا الفناء ، ولكن في مرحلة الوصول هذه تصبح ليل لا قيمة لها
عنده ، ويتحول قيس عنها تحولا صعبا ، فهي لم تعد سوى وسيلة
وصلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئا ماديا حقيرا ، وصورة إسافية
تجاوزها الحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوي ، وهو في الحقيقة
صدى للدهوة الأعلاموية والأطوطينية . وقيس هنا تكتمل
شخصيته الصووية المتأالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء
الأخير الذي لم نعلم ليل مفراة الصوي في حبال الحامي ، فتعني
قيسا على أثره وهو حي ، لأنها فقدته ، فهو لم يعد يمسأ شيئا مادي
ولو كان هذا الشيء هو ليل .. وإليك وصف جامي لهذا اللقاء
الأخير بين قيس وليل .

« عادت ليل في طريق سفرها مع قومها إلى ديارها ، ونزلت في
الترنل المبارك الذي كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها في

انه صبا أولا ليل جرة من جام ليل حين وقع تملا بها . فقد رمى
أحرا بالجام من يده فتحطم . فسكده . ثم كان من الحمر لا من
الحام . إذ إنه حرب في عصى أمره من الحام . فتحت في سنان
سره من أرهاق الحار أرهاق الخيفة . فاعنى ابنى أنجست نهر من
شق حصر . قد صارت نورا وعطت الحمر . فكانت ليل طسه في
هذا الحيشان . ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحنو
في فم تردد ذلك الاسم . ولكنه كان يقصد من يقفه ابن مقصور
آخر . فالعاشق الذي يصق من هيامه بحبيبه يقول . يا صبر
وفصله وجه الحبيب

وصوره من الصدق كما بنا أعنى واعمق في أبعادها تنسبة
والفكرية . فليس الحب العذري فيها سوى مرحبه بمثابة جسر يفرج
المعكر الفيلسوف . ثم إن قيسا في الشعر النضوب مثل آراء الصوفية في
الاجتماع . وموقفهم من الناس . وفي هجائهم بطلان . وحسبه
على دوى الأطلاع . ويأسهم من القضاء على الشر . وحبيهم بغيره
طلبا للسعادة النسة والأخوية

وموقف قيس العذري . كموقف قيس النضوب في حرمه عاصفة
الحب والنموها . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين
في هذه السيل . فلم يعتدوا بالزواج الذي يتم عن غير حب . وبد
أبقوا ليل عذراء مع زوجها . كأنها لم تعتد بزواج أجبرت عليه .
ويظهر ورد في قصص شعراء الفرس جميعا مظهر معتدى لدى
سلب قيس سعادته وجبه

وتقدس عاطفة الحب . والاعتداد بها . وعدم الاعتراف
بالزواج الذي يتم عن غير حب . كان طابع الرومانتيكيين على نحو
يقرب مما دعا إليه الصوفية إلى حد كبير . وذلك لأن الرومانتيكيين
يقدمون العاطفة على العقل في الوصول إلى السعادة والحقائق
الكبيرة . ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون المعاصية كما تأثر بها الصوفية
من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافي كله لشاعرا في العصر
الحديث أحمد شوقي . وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقية معا في
نظم مسرحيته . فكيف صور فيها قيس ولبلى ؟

- ٦ -

٣ - ليل واغنون في مسرحية شوق : محور ليل

لا شك أن شوقي قد درس الأدب الفرنسي دراسة مبهجة . كما
كان يعرف التركية . وقد انتقل موضوع ليل واغنون من المدرسية إلى
التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التي يعرفها في الأدب
الفارسي . وأفاد شوقي مع ذلك من الروايات العربية المتأثرة عن
قيس في الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق بين الأخبار
الأصلية والعناصر الصوفية للدخولة . على نحو ما يبا في الأخبار
والأشعار العربية

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس ولبلى في مسرحيته حبيط عن
شوقي فيه بالسرد أكثر مما عن تسجيل الأشخاص والتعمق في
حساينهم . وكان يتبع حيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

إظهاره بهت كأنها الشمس المصنعة احيا . وحررت في ريسها
بوجه كاخنة . وبادت كالخجنة حتى وقعت على المحزون . فوجدته
منصبا كالشجرة . اسرسلت شعوره متشابكة كأنها الأعصاب .
والمجد طائر من أنه عث . وماض منه . فهد شعره مهدا كأنه مثال
جده نعت أسود من تلك مرقع بجواهر النض . وقفس النض
عن صغار نظير ونعدر بالخان العشق . وتحدثت ليل فيه . فوجدته
وعائدا . قد خرج من نطاق العقل . ولم يبق منه فيه دوة . واستغرق
في العشق من رنسه حتى المقدم . حيناه إلى الأرض . تلتصقان
كأنهما الشاحبة التي أجدت تتراى في ضوء الشمس

وتدعوه ليل بصوت حتى فلا يجيب . وتردد ندعاء . ثم يقول
بصوت مرتفع

- يا من ديدنه الوفاء . انصر إلى من جبل على وفائك
ويجب قيس في طرفة الداهل في وحده النضوب
- من أنت ؟ ومن أين ؟ عينا ما قلعت إلى
(بحبيبه بلى بصوت مرتفع)

- أنا مردك . وأمل فؤدك . وساء روحك : أنا ليل من أنت بها
تأمل . وأنت هنا أسير قيد خرامها

(بحبيبه قيس) :

- إيلك عى . فقد أشعل عشقتك اليوم في جوانحي كرا نلهم أرجاء
لأرض . فاسخت من نظري مادة الصورة . ولما انصبت بعلم
رؤية الصورة . فمشق سمينة سبحت في موج العظمى من حبيب
صبا العاشق والمعشوق . وفي أول المعشوق بالعشق . حين تأخذ
سورة جذبة العشق بنفس العاشق . يتجه بغيره إلى العصابة على
ميوله . ويولى وجهه شطر الحبيب . ناشدا في رضاه حواسن
العالم . حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس .
ليست في موج عبط العشق . ويعقد وعيه على تلاطم أمواج
لعشق . ثم يشد الرجال كلا العاشقين عن الآخر . فيجد أن كانت
أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت . إذ أنظاره
تصرف عنه . متحررة من معنى الذات والغير . سالمة من صراع
الثابتة . لتبقى والعشق إلى القيامة

وعلى أثر هذه الكلمات التي وصف فيها قيس مراحل وصول
لصوب في انتقاله من الحب الانساني إلى العشق الإلهي . تبكى

ليل وتقول

- دواها لمن تشاح بوجهه عن موى الأمل . وجدة في إثر اللاء .
موقع صريحا إذ لم يحظ من مائلتي بوال . وهيات أن أجالسه
مرة أخرى . أو أن أسخطي في لقاء يرؤية جبال وجهه بعد هذا
الفراق .

وهكذا وصل المحزون . ووجد بليل طريقه إلى الخفية .
(حامي) يعبر عن رأى الصوفية جميعا في المحزون حين يقول في
حتم قصته (ونبه إلى أن الحمر في كلام الصوفية معناها الوجد
بصوب . وأن حسن الحار هو الحب الإنساني)

وحدار أن تظن أن المحزون قد فنى بحسن الحار . صلى الرعم من

حائب بعض ، دون أن يلتفت التطور العنصرى على حسب مجاوب
الشخصيات مع الأحداث ، ودون أن يعنى بالإبداع الفنى والتعبير
عنصلى هذا التطور

وقيس فى مسرحية شوق فنى عرقى طمعت عاملة الحب على
جميع قواه الأخرى ، فلا يرى إلا هذا الجانب العاطفى الذى تدور
جونه كل صفاته فى نطاق دالى محدود لا عمق فيه ولا تنوع
ومستخدم تأمله بتنايد المحللة فى حرمان من شيب بفناء أن يتزوج
مها . وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير فى
حد نفسى واحد مستقيم لا عمق فيه ، ولا يزال قيس يكرر صواقفه
بدائية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائل
محصر ، وهو بذلك يتعرض للحوادث تعرضا ، من غير أن يؤثر فى
ممرها ، ودون أن يحدث أصداه مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية

ويعرض شوق صورة للبيئة السياسية والطبيعية فى أول المسرحية
فى مجلس سمر ليل مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع
الوصفى والإطار العام للأحداث ، وهو تقيد صار قاعدة فى
المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوق فيه متأثر بالرومانتيكية ،
ونكته يربط هذا الوصف بشخصية ليل وقيس ربطا لا إحكام فيه ،
ويعلم من هذا الحوار وما يليه فى نفس الفصل أن قيس قد أخرج به
الحب ، وأنه أليف الوحوش فى الصحراء ، وأنه لم يعد يألف
البيوت ، على حين لم يعرض شوق فى المسرحية ما يدور فى نفسه لئلا
هذا اليأس ، فلم تكن خطبته ليل قد قصت بعد سرور لم يزل فى مكتبته
أن يرى ليل ويتحدث إليها بتلمة أو بأخرى كما يحكى شوق على آخر
الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليل فى المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ،
فهى تنهب صراع نفسى بين عاطفتها نحو قيس - وبين نزولها على
التقليد المحامى خوف المار ، وتظل مترددة حائرة ، على بينا وبين
خاصها وأهلها تعترف بعاطفتها ، وتودع يعبد هذا الصراع ، وهى
تمام الناس تتعاضد هذا الصنف خوفا من سلطان التنايد ، وتحشد
على قيس لأنه وضعها فى هذا المأرق

وقيس فى مسرحية شوق يقضى عليه نحو خمس مرات ، لفتنة
واهية أو غير مناسبة ، وشوق فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية
دون تمحيص ، وقد سبق أن مبها أن كثرة الإحصاء بما فيه الصيغة
فى أخبار قيس ، ولالإحصاء عندهم معنى خاص ، كالحون ، سبق
أن أشرنا إليه . ونحن يبق قيس من إحصاءاته مع ليل بعد مناجاته
إياها فى الخطوة ، يكون والدها قد حصر - بيدور حوار بين الثلاثة
قيس وليل ووالدها . وفى هذا الحوار يرى حامسا حيا من جوانب
ليل ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدى نحوه حيا خالصا ،
وترى أنه لم يدب ذبا يستحق عنه كل هذه الحموة ، وأن التقاليد
فى حقها ظالمة . وليس فى هذا تدافى مع حبها السابق إلى ابن
ذريح ، ولكنه الجانب الآخر من حب ليل فى صراعها القاسى بين
عاطفتها وتقاليد قومها

(المهدى والد : ليل موجهها الخطف قيس بمحض من ليل)
(قيس وهو حاول التوفيق ففنده ليل) :

عم ليك عم

(المهدى)

حكك قادهب لا تقا لى بعد العشة دارا

(ليل)

أبى لا غير على قيس

(المهدى)

لم لا إن قيسا على القراية جارا

(ليل)

أبى ما تراه كالفن الدا وى لحولا ، وكالمحب الصفرارا
وتأمل رداه ويديه نجد النار أو قر الآثارا
أبى ، دعه يسرح ،

(المهدى)

بل دعينا لا نزيدى باليل مخطى الصجارا

(قيس)

حب يا ليل - حب ذلا لعمى

وكى حلصة له واعندارا

عم ماذا جيت

(ليل)

ماذا جى قيس !

(المهدى)

سيت السرواة والأعجبارة

(قيس)

إهم يأنكون يا عم

(المهدى)

والسفسيل

أبىلا غشبيته أم نهارا ؟

ما الذى كان ليلة الليل حى

قبلت فيها السيب والأشعارا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولا كنت وحدى

إنما نحن فتية وعندارى

جمعنا عائل الحى بالليل

كما يجمع الحمى السمارا

ليس خير اللام ، ثم افترقا

ذهبت بنة وسرت يسارا

(المهدي)

امض قيس امض ، لا تكس ليل
كل حين فصبحة وشارا
فكأنى بقعة النار تروى
وكأنى بذلك الشمر مارا
وكأنى ارتدبت في المي فلا
ونجحت في القبال عارا
امض قيس ، امض ،
(قيس)

هم رلقا بسليل
ريسي ، ولا تكن جبارا
الحدار الحذار من غضب الله
ومن صغته ، الحذار الحذارا
(المهدي)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا
أم ترى جئت لتعل البيت نارا ؟ !

وعقب ذلك بظل قيس وطائفة ، ينشد له أهله لليلة والطلب
دون جدوى ، ويعلم أنه حج به أهله ليشي من حب ليل تطلب من
الله أن يزيده بها حبا على نحو ما عرف من أخبار قيس العربية ، ثم
يعرض بظل وساطته عن قيس ، يريد أن يشبع له عند الخليفة الذي
أهدر دمه ، عياني قيس ويرفع :

(ابن عوف)

ولمضيتي عند الخليفة شائعا يا قيس ؟

(قيس)

لا والواحد الخلاق

بل عند ليل لافض ، فاضح لي لدى
ليل ، ونشد قلبا أشواق

وربما أراد شوق بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام
بليل الطافية على شخصيته ، وهي صفة العزة والفروية والأخفة أن
يستشعر إبقاء على حياته ، ولو كان لدى خليفة ، أو أن قيس بذلك
يكبر شأن ليل عن أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون في هذا أثر من
الترعة الصوفية التي أوردناها قبل من نزع قيس الصوف عن اللوك ،
واحتقاره من يترامون على أصابعهم ، ولذا معناه الاجتناع والفلسف
الذي أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوق إلى حزة قيس وترصه عابرة ،
لا تصح ناحية نفسية جديدة من نواحي قيس .

وينعرض قيس للكارتة التي بها يتحدد مصيره ، في منظر
التخيير ، تخيير ليل بين قيس وورد ، ويسوق شوق ذلك على يد
الوسيط ابن عوف ، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صيغة

هبة غنبلية ، وفيه يبلغ صراع ليل النفس قته ، وتنتهي فيه إلى
الانتصار للواجب ضد العاطفة ، فتحتار وردا على حبيبها قيس
وانتصار الواجب على العاطفة مألوف عند الكلاسيكيين ، ولأنك
أن شوق أفاد من الشاعر الفرنسي كورن في وصف هذا الصراع
ولكن انتصار الواجب على العاطفة في منظر التخيير هذا ليس سوى
انتصار ظاهري ، إذ إن ليل لم تكن تؤمن بما تقول حين فصلت
وردا ، ولكنها اتسقت إلى هذا التصيل ، وظلت مع ذلك وية
لقس ، تاتة على حيا ياء ، كارة في قرارة نفسها برواج هي في
الواقع بحيرة عليه

رياء ماذا قلت ؟ ماذا كان من

شأن الأمير الأريحي وشان

في عوف كان ابن عوف عفا

فيه وكنت قليلة الإحسان

فزهمت قيسا لسالي بمساة

لومي حجابي أو أراك صبا

والنفس تعلم أن قيسا قد بي

مجدى ، وقيس للمكرم بان

لو لا قصائد التي نوهن لي

في البعد ، ما علم الزمان مكان

لجد هذا بطوى وسفى أهله

وقصيد قيس في ليس بغان

عالي غلبت طبع أخرى من يدي

والأمر يخرج من يد الخطيبان

فللوا : انظري عاتكين ، فبني

أصرت رضى أو ملكك عنان

مازلت أهلى بالوصف صاها

حتى كنت بين سلطان

وكأننى مسجورة ، وكأنا

قد كان سلطان بفره لسان

فصوت ألسنة ، وقطر هيرها

قد ربح بخط مصابر الإنسان

وحديث ليل أو (مورولوجيا) السابق نقطة التحول في
المسرحية ، فهي كما تقول قد قطعت اثنين بتسرعا في القطع باستيار
ورد ، وظلت وية لعاطفها ، ولذا لم تؤمن برواج لا يقوم على
قدسية العاطفة ، لأنه في الواقع رواج إكراه . وهي في ذلك مثل
قيس ، كلاهما لا يؤمن بحقوق ليل هذا الزواج ، على حين يعتقد
كلاهما في حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط إلهي لا يكسره
سوى حيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة في قدسية
الحب ، والكوران بكل ما يقف في سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب طغيانهم العاطفية ، وقد س هذه السمة للرومانتيكيين حال جالك رومو و قصته (هيلوير الحادثة) وتأثر شوق هنا بالأدب الرومانتيكي ووضح لا ليس فيه . وفي جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية تعرض الزوجة للحرب مع حبها . تماما كما فعلت ليلي في رقصها للحرب مع قيس .

والموقفان السابقان : موقف ليلي وقيس من قدمية العاطفة ، وما ترتب عليها من عنصرية ليلي ومن حرص قيس عليها للحرب ، متصلان أوثق اتصال في مسرحية شوق ، غياب معانيها العاطفية التي أشرنا إلى مصادرها الصورية الرومانتيكية معا . والموقفان من الموقف الصبيحية المحبة المهمة في مسرحية شوق

وقد التفت في مسرحية شوق آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من طغمة صورية ورومانتيكية ، ولكن شوق - على الرغم من إفادته بها - لم يوغل في صورية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوجل في التحليل النفسي العاطلي ولا الاجتماعي ، وألغى لنا بصورة لقيس ولأسانته مع ليلي ، لكونها أخباره العربية القديمة ، وأكسبها بعض الجدية ، وخالف فيها الطابع الصوري الفلسفي العميق في الأدب الفارسي ، والطابع العذري العاطلي الخصب في الأدب العربي القديم . وفي ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التي دسها الصورية في رواياته العربية مما سهل دخوله في الأدب الفارسي بلساناً عربياً ومفكراً اجتماعياً على طريقة الصورية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالية مرنة القلب موعظة الدلالة ، أكثر حبة وتأثيراً وحقاً في الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة في دائرة أخبارها الخاصة بها . ووصل للشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح محالاً للتيارات الفكرية ، والمظاهر السليمة الإنسانية . وتصور القصص العامة الخالدة ، وهي لا تقف عند حدود ما وقع . ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع ، وهذا كان الأدب الموضوعي على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ

وقيس العذري الصوري الرومانتيكي ، يلتقي في بيل بإحساسه وعمق ضميره ، وسامى حبه بشخصيته فاوست الفلسفية كما صورها جوتة في الجزء الثاني من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة من طريق عاطفته وحبه للجمال ، ونسبى مسرحية فاوست في جزئها الثاني بهذه الحملة التي يمكن أن نصحبها كذلك على لسان قيس كما رأينا ، إذ يقول فاوست : « ابن الأتونة نفردنا إلى الأعلى »

معا ، وبذلك تشابه طغمة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوريين كما قلنا من قبل . وشوق في تصوير ليلي وقيس من هذا الجانب قد استعاد من شخصية قيس في أدب الفرس والأدب الإسلامي جملة . كما استعاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثر في موقفين أحدهما يتعلق بليلى ، وهي أنها بحيث عذاره بعد رواجها من ورد ، وهذا ما ليس له أثر في روايات قيس العربية . وهو عكس في جميع قصص قيس وليلي الفارسية والتركية . ولذا أقامت بلي مع ورد إقامة المصطر . فصحح به محكم واجب ظاهري . ومضى معه بقية عيشها على مصص ويأس . وكان ورد صه يؤمن بما تؤمن به بلي من قدمية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها . ولم يفر بها . وإنما أمسك بها في حصنته لأنه كان يحبها وحرصاً على مكانته ومكسب كما نفصّل بذلك التكاليف الفاسية . ولذا يصحبها ورد في حديثه عنها لقيس بالقدمية

« إذا جئتها لأنال الخفوق

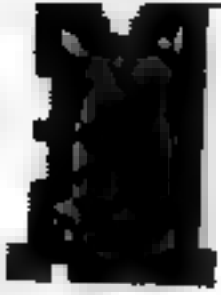
حتى قدمنها أن أنال »

ومن أجل إيمان ورد بقدمنها هذه . وأنه لا حق له فيها . جمعها بقيس وتركها معا ، وبهم من الموقف الخاص بذلك في المسرحية أن ورد ترك عهدها خادمها ترقب ما يقولان . وهذا موقف شبيه في الأدب العربي بموقف روح عهدها من حبها العذري عروه بن حرم مما يروي من أخبارهما . ولكن شوق يصيغ موقفه بصورة في مسرحيته صيغة دسمة مقننة من أخبار قيس الصورية . فليلي في مسرحية شوق نصف وردا في إجلاله لها وعدم تطلبه سفوق الزوجية منها . نصحه بالورع

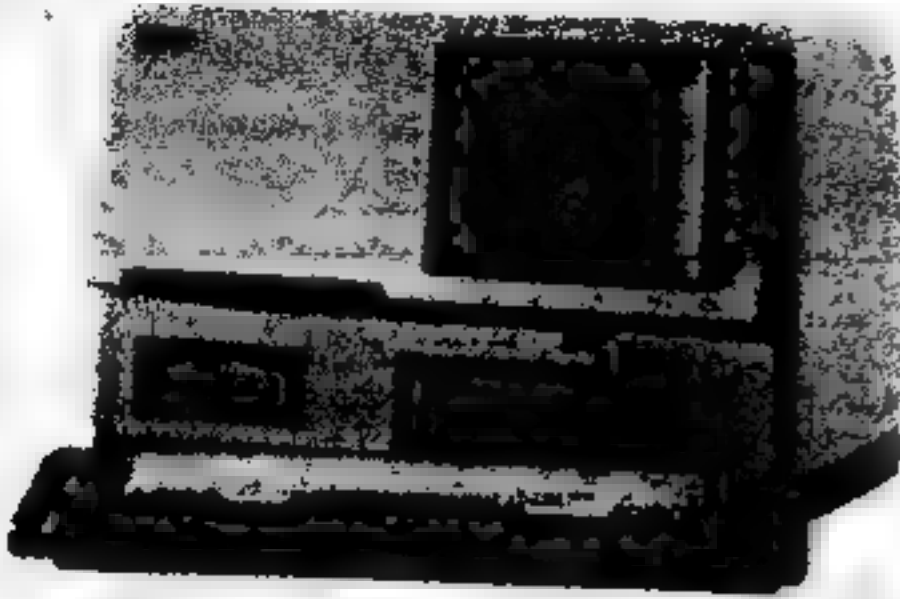
فورد بما عسر لا نظركه

مروءة في الرجال أو ورعها

وقد كانت إقامة بلي على هذا اليأس في منزل زوجية لا تؤمن بها سبب بدء عصال قصت حبها على أثره . ومات قيس على إثرها . والموقف التالي النتج عن إيمان قيس بعهه بقدسية العاطفة وبطلان الزواج الذي لا يقوم عليها . هو أن قيسا حين نصبره الغيرة من روح بلي في لقاءه إياه . لا تلبث يراو عيرته . أن تنطفيء . إذ سرعان ما يصدق وردا في أنه لم يفرها . وأنه هو الآخر ضحية تفكيره . ثم إنه يعرض على ليلي أن تنهب معه . ومأنة حرص حب على حبته أن تنهب معه من منزل زوجها الذي لا يحب غير معروف في الأدب العربي . ولكنه مألوف مطروق في قصص



CRTronic



أصغر جهاز للمصف التصويري
في العالم يستخدم صمام الأشعة
الكاثودية (CRT) فو نتائج
عالية الجودة . . .

من لينوتيب - بول

سى . آر . ترونيك

الخصائص الفنية

للسى . آر . ترونيك

يعتبر إنتاج جهاز السى . آر . ترونيك من قبل شركة لينوتيب - بول بحق تطوراً رائداً في مجال صناعة أجهزة
المصف التصويري نظراً للإمكانيات الفريدة لهذا الجهاز بالنسبة لحجمه وثمنه

فهو الجهاز الوحيد في العالم

الذي يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف النصوص ، ويتم تحرير النصوص والرسومات باستخدام أسطوانات مضغوطة صغيرة ، ويتم
تصحيح وتعديل النصوص باستخدام الشاشة المرئية ، كما الإخراج يمكن الحصول عليه إما على الورق
للمحاسن أو الميلم .

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحروف من 4.5 سم إلى 7.2 سم بزيادة نصف سم أى 1.5 سم حجم مختلف .
- يمكن الحصول على شكل مثلثي للحروف العريضة .
- كما يمكن جعل الحروف مضغوطة
- وأيضاً يمكن جعلها ممتدة وثالثة .
- وكذلك جعل الحروف محدوجة .
- ويتم ضغط أو مد الحروف حسب رغبة المستخدم .
- كما يمكن أيضاً صف المعادلات الرياضية والرموز الكيائية .
- وأنشكيل النماذج أيضاً بلغة العربية .
- يمكن الدمج بين اللغتين العربية واللاتينية على الورق المحاسن وعلى الشاشة .
- يمكن الحصول على خطوط أفقية ورأسية حسب السمك المطلوب .
- مكونات جهاز الـ سى . آر . ترونيك
- لوحة مفاتيح منفصلة يمكن تحريكها حسب راحة المستخدم .
- وحدة مركزية بها ذاكرة سعتها 112,000 حرف وشكل للتعامل مع النصوص وأخرى بها ذاكرة سعتها 112,000 حرف ويؤمّر لحفظ أشكال الحروف وللتحكم في وحدة التصوير
- تحرير النصوص يتم على الأسطوانات المضغوطة الصغيرة سعتها 160,000 حرف تقريباً على كل أسطوانة

مع التحيات

مهندس

أحمد أحمد الخيشي

الخيشي هاريس

صندوق بريد رقم 1 القاهرة
برجها أولست
القاهرة مكتب ومعرض 88 شارع واثب بقعة
مجدد وكلاء 447

قراءة في مجنون إيزا

سامية أحمد أسعد

عنه

لم الحديث عن «مجنون إيزا» . وهو نص فرسي لشاعر فرسي . في عدد من الأدب المقارن . هذا هو المؤلف الذي حاول أن يجيب عنه . وسوف تبين الإجابة أن مجالات الأدب المقارن مجالات واسعة . لم تعد تقتصر على قصايا التأثير والتأثر التي اعتمدت عليها اعتماداً كبيراً في البداية .

ولا شك أن العنوان «مجنون إيزا» مجرد ذكره . يعيد إلى الأذهان قصة مجنون ليل . وهذا ، فيما يبدو . ما أرادته الشاعر أراجون . وتسيطر على القصيدة شخصية «مجنون ليل» حوص الشاعر على إعطائه اسم ليس بن عامر النجدي . كما في الأصل العربي . لكن أراجون ، بمحاولة هذه القصة المعروفة أثبت أن الكاتب يمكن أن ينطلق من أسطورة أو قصة . أو شخصية . أو فكرة . سبق أن تناولها آخرون . ويعملها بحرية تماماً دون أن يقطع الصلة بين العمل الأدبي الجديد وأصله ومصدره .

وإذا رجعنا إلى الأدب المقارن . وجدنا أنه يزخر بهذا النوع من المعالجة . كم من مرة تناول الكتاب أسطورة أوديب أو أنتيجون . وألهمها إلينا مسرحية على سالم «انت إلى قنلت الوحش» . وذكر مجنون ليل مقرون . بلا شك . بمسرحية صلاح عبد الصبور «ليل والخنون» . واسترعى عبد العزيز حمودة أسطورة إيزيس وأوزيريس في مسرحية «الناس في طية» . لن نطيل القائمة . لكن هذه الأعمال القريبة ما في الزمان تكفي لكي نقرر أن المقارنة قد تمثل في كيفية التحول من الأصل إلى صورته الجديدة . لا البحث عن الأصول والمصادر .

تبقى أراجون يقرأ في نصوص شعرية كثيرة . لعل أهمها «إيزا» و«مجنون إيزا» . وفي القصيدة التي نحن بصددتها . يعنى بها أيضاً . لكن على لسان بطله «المجنون» من منظور جديد . وبطريقة متكررة كل الإنكار

نشر أراجون هذه القصيدة انظر إليه - ١٦٠ صفحة من مطبع
البحر - عام ١٩٦٣ . وهي تنتمي لبعض جوانب إق أسبحة . إذ
يتعلق الأمر بالأيام الأخيرة للحكم العربي الإسلامي في عرناطه .
وأخر متروكها . وسفر كوتومبوس أعلنت عن موضوع القصيدة

بعض أبيات وردت في ديوان أراجون السابق «إزرا» (١٩٥٩) ، حيث نجد موضوعات كالغيرة ، واليأس ، اللذين يشعر بهما كاتب وإسان عاشق ومحب يقول أراجون في «إزرا» .

«أحياناً نصل إلى من أسبانيا

موسيقى الياسمين ..

آه يا أرض الغزو الجديد

يا بلد الحجر والحيز الأسمر

ها نحن ذا كم أنتم

من أفريقيا إلى لونتاراني ..

إن أسبانيا التي يتحدث عنها الشاعر في «إزرا» هي أسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط . أولاً وقبل كل شيء ، فالشاعر يتحدث عن سقوط آخر قلعة إسلامية في هذا البلد ، ولكن من وجهة نظر المهزومين لا المنتصرين . وما يمثلونه على المستوى الثقافي . لقد أحس . في السنوات التي كانت تدور فيها الحرب بين فرنسا وإسبانيا ، الحاجة ملحة إلى الكشف مرة أخرى عن تلك الثقافة . الثقافة العربية أو الإسلامية . التي قدمت لأوروبا مفهومًا جديدًا للحب . ونقلت إليها الفلسفة الإغريقية وكثيراً من الأفكار والمفاهيم التي استمد منها رجال عصر النهضة فيما بعد . يقول أراجون في «الحديث مع فرانسيس كريكو» (١٩٦٤) :

«لا شك أن أحداث شمال أفريقيا هي التي جعلتني أفكر
جهل ، والتفكير الثقافي الذي لم يكن خاصاً في إحدى ..»

في «محمون إزرا» . يخلط الشعر بالنثر . ويجد أشكالاً أخرى من الكتابة لا تنسج على أي منها . لجد النشد . والأغنية . والقصيدة المقتناة . وأحياناً من الشعر الحر . ونثرًا إيقاعياً كثيراً ما يرتبط بمفهوم القص التاريخي . ومن حيث المصنوع . يمتد الشاعر الماضي . بل يتدخل فيه أحياناً . لكنه في أغلب الأحيان . يجعل بطله المحبون يقرأ في كتاب استقبل . أما نسج القصيدة . فيعتمد على عنصرين أساسيين مترابطين . مسألة ابن عبد الله الذي يحيط به أناس من عتبة العموم المستعدين دائماً لحياته . وشعب محرق بين الفصائل ، يعود في الاعهاد عليه . ولا يمكن إلا أن يرى المردى . في كل هذا الحالة التي عاشها فرنسا عام ١٩٣٩ - ١٩٤٠ . ووجود شاعر ملهم . تلقى بالمشغول . يحارب الشوارع في هذه الأزمة المصيرية . ويتنفس تحت امرأة لم يوجد بعد . اسمها إزرا . ولأن المحبون يعد هذه المرأة بدلاً من أن يعد الله . والأحط من هذا . يعدها في حين أنها لن توجد إلا في المستقبل . يطارد ويسجن بهمة الكفر . وفي السجن . يواصل محبون الغناء . تصبغهم شخصيات أخرى . أقرب إلى المرحطة منها إلى عبادة الله . وبعد أن يوسعوه ضرباً . يفرجون عنه . لكن المرحمة . واحتلال المدوك الكاثوليك لفرنسا ، يجبرونه على الفرار إلى الجبل . حيث عمية العجور . ويتولون حمايته عندما يجرسون إلى حد المديان . عندئذ . وبعد أن تكون غرناطة الأندلسية قد سقطت كل الأمل .

يأخذ المحبون في قراءة الأزمته القلعة والمتنحى بها : زمان دون جوان الذي تحول فيه الحب إلى السحرية ، ولقاء الكاتب الفرنسي شاتوبريان ، وناتالي دي نواي ، وقتل لودكا ، والزمان الذي تأتي فيه إزرا . وعينا يحاول المحبون استحضار إزرا بالبحر . وفي النهاية ، يموت عند الفجر . بعد أن يلقى القبرص على تابعه الأمين ريد . ويغيب حتى الموت أمام محاكم القنصل . ويحدث كل هذا في الوقت الذي تنجيه فيه سنن كولومبوس إلى أمريكا . ويقول شاعر ١٩٦٣ على لسان المحبون :

«إن من يأخذ على الاتجاه بنظراني إلى الماضي لا يعرف ما يقول
أو يفعل . إذا أردتم أن أفهم ما سباني ، لا بشاعته فقط . دعوني
ألقى نظرة على ما كان . فهذا هو الشرط الأساسي لنزع ما من
الماضول ..»

هذا بالفعل خط أساسي في هذا العمل المعقد . وهناك تيمة أخرى تمثل في فكرة معية عن المرأة والحب . تحول الانطلاق الوجداني نحو الله إلى المرأة والسعادة الدنيوية . و«محمون إزرا» أيضا تأمل غثالي في الزمن ، أو بالأحرى في الأزمنة المختلفة التي يعيشها الإنسان ، كما أنها مسألة الوطن ، المباح المباح المندوع ، ومسألة ملك ، إنسان أعطى مؤرخو البلد للتصير فكرة خاطئة عنه ، إنه ملك ابن عبد الله الذي كان يريد أن يتخذ غرناطة . ولم يعرف كيف يفعل . لأنه وقع فريسة لهذا الخنزير الذي يفرق كل إنسان . إن «محمون إزرا» قصيدة . نعم . لكنها قصيدة فلسفية ، وغنائية ، وتاريخية . بل فلسفية . وهي تبدو وكأنها وصية ذهبية خلطها لنا مؤلفها بوى أراجون .

يعرف الجميع أن «محمون بيلي» قصة عربية منجها أبو نوح الأصفهاني في كتاب «الأغاني» . وأب جزء من التراث العربي وإطارها العام معروف أيضاً . يمشق قيس الشاعر ابنه عنه لبلى . ويسب شعره في إداغة قصة حبه لها . لذا ، عندما ينضم للزوج منها . برخص القبيلة . وتزوج ليل من شخص آخر . هيجر قيس . وحنان المرأة . وفي النهاية . يموت العاشقان

ثم سادس شعراء العرس في نظم قصة بيلي والمحبون ، مما يدل على تأثرهم الواضح بالثقافة العربية . ولقد أثار محمد عيسى هلال إلى شخصية لبلى والمحبون في الأدبين العربي والفارسي في كتابه «الأدب المقارن» . نظم القصيدة اثنان من كبار شعراء فارس ، النظامي النكجوي الذي عاش في القرن السادس ، ونظم أيضا قصة خسرو وشرين . وعبد الرحمن الخافي الذي عاش في القرن التاسع ونظم أيضا يوسف وزيحجة

ظل اسم قيس ولبلى ذمرا بحسب العبدري الصادق . ورد عيسى هلال هذه العبدرية إلى الأدب الفارسي . ومع ذلك ، اختلفت

لأراه حول هذا الحب . يقول أحمد شمس الدين الحجاجي في
حث عن محور ليل عند شوقي

«لقد أت القصد المتصوفة ، فزأوا فيها ومرا للحب السامي ،
واستعدوا معانها في حديثهم عن الحب الإلهي وتغنوا بليلى . وعندها
العصر رمزا للذات الإلهية ، وعندها المحزون رمز ، لا إله إلا الله »

والقصيدة ، وإن كانت واحدة ، إلا أن لكل شاعر وقاص طريقته
الخاصة في عرضها . وتصوير مواضعها ومشاهدتها ، وإجراء الحوار
على لسان أبطالها .

كيف نشأت فكرة «محزون إلزا» عند أراجون ؟ بالرغم من أنها
ممنوعة أن تبحث في هذا المجال لا بعدى الاختصاصات
والاستنتاجات ، إلا أن سوق الأسباب ، المعنى على الأقل ، التي
جعلت أراجون يوجه إلى السياق العام لقصة ليل والمحزون خاصة ،
واسبانيا الأندلسية عامة

يقول أراجون إن فكرة القصيدة نشأت عنده عندما نظمت
روجه إلزا تريبوليه باسم غرناطة

«كان لابد أن يأتي يوم أعرف فيه ، عن طريق المرأة الوحيدة
التي كنت أحبها ، أقصد المرأة الوحيدة التي أحببتها ، أغنية من بلدها
البعيد . مستها غرناطة منّا حبيبا .

إها قصيدة ميخائيل زيلتوف التي عرفتها عن طريق إلزا ،
وسمعتها ، بناء على طلب إلزا ، سمعت مؤلفها يلقبها في حين كنت
أجهل لغتها ، ولم أفهم منها سوى لازمة عن غرناطة هذه القصيدة
التي اختلطت فيها الخيول العربية بخيول القوزاق ... أصبحت روح
لقصيدة إلزا هذه . قصيدة تحدثت عن اضطرابات القرن
العشرين اهتالة . حيث انتزع الرجال والنساء من أوطانهم . وقرأ
فيها مصيرنا المزدوج ، ونداء غرناطة للفاطمة . والتعبير عما يربط
حباتنا . وحلمنا المجمعين .

غرناطة باحبي غرناطة غرناطتي

لم تكن غرناطة بالنسبة لي ، قبل إلزا إلا مجرد حين يشبه أي حين
آخر ، لكن أية بذرة تحتاج إلى الأرض والشمس لكي تزدهر وهكذا
ارتفعت غرناطة من أرض أحلامي إلى نور المرأة التي نظمت
باسمها . (محزون إلزا ، صفحة ١٥)

لكن اعلم بمدينة الحمراء كان قد راود الشاعر طويلاً وتخلكه
احسين إليها ، قبل أن تحقق إلزا باسمها

«من الوقت ، عرفت سنوات كاملة دون أن يعاودني حلم غرناطة .
وكان يجب أن انتظر حتى يبغض شعري لكي أفهم ما تشعل عليه
هذه اللامبالاة من دوائر ... عندما يحيا الموه القليل الذي تبقى له من
العمر ، على هذه الأرض ، يعرف حقاً معنى مرور الوقت
مع ذلك ، لا تحلم كل الأحلام وعيوبنا مفتوحة . ذهبت إلى
غرناطة في خريف عام ١٩٢٦ عندما بدأت الرياح المبردة تهب

عليها ... وبعد أن قضيت ثلاثة أيام فيها ، وليلة في مقبرة العجور ،
رحلت وأنا أفكر في العودة إليها . لكن التاريخ هو الذي يسرنا
وعندما عدت إلى أسبانيا ، كان دم لوركا قد لعلخ جبين غرناطة
وحيث سقط لوركا ، بعد عودته من أفريقيا مع بعض الفرسان
العرب ، كان عاز آخر يجمع أمثالي من دخول أسبانيا . وحدث ذلك
عندما عاد إلى اسم المدينة الحمراء عن طريق مختلف قنما .

(محزون إلزا ، صفحة ١٤)

وكان السبب المباشر في شاة القصيدة خطأ ورد في تركيب جملة
فرسية :
La veile où Grenade fut prise.

حيث كان يجب أن تكون
La veile du jour où....

ونجد الإشارة إلى أن اهتمام أراجون بالمشور العربية والإسلامية
كان نتيجة للظروف السياسية التي عاشها فرنسا والجزائر آنذاك . فرض
هذا الاهتمام نفسه على الشاعر بوصفه حدثا حاسما في الحياة القومية
الفرنسية . كان التعطش إلى العدل قد جعل بعض الأصوات ترتفع
في فرنسا ذاتها مطالبة بوضع حد للتعذيب ، وإصدار كل شيء ،
إهتدار الدماء . وخويل الأطفال أنفسهم إلى وحوش . وذلت
الأصوات إلى كل هذا يجري بينما يرتفع العلم الفرنسي فوق ارض
الجزائر

لكن السياق التاريخي لم يكن الباعث الوحيد على هذا الاهتمام ،
إلا يتضح من دراسة شعر أراجون أن سحر الثقافة العربية الإسلامية
قد ملكته دائما . وعندما سئل عن ذلك ، تحدث عن أوجه الشبه
الكثيرة بين الشعر العربي وبعض ألوان الشعر الفرنسي :

«ألا توجد بين شعرا ، أصد شعر جنوب فرنسا ، وشعر أسبانيا
العربي ، علاقة قرابة وثيقة ؟ ... إن ما يشغل ذهني ... هو العلاقة
الروحية بين هذين اللونين من الشعر ، وتشابه مضمرهما ... أنا
لا أرى أن هناك هوة تفصل بين البشر . لهم يولدون ويموتون في كل
مكان . وبين كافة الشعوب ... هي طريق أسبانيا دخلت إلى عالم
الروح الإسلامية المجمع ، تلك الروح التي كان كل شيء فيها غربيا
على ... ربما لأن أسبانيا كانت أقرب إلى جغرافيا وفكرنا . وأفلام
التاريخ المعاصر بين وبينها روابط ، وجسورا يسهل الانتقال إليها
والسياسة لا تدخل لها في كل هذا ، إذ يتعلق الأمر بإحساس إنساني
معين .

لاشك أن من يقرأ محزون إلزا ، يمس في كل صفحة فيه أثر
للثقافة العربية والأدب العربي . لذا ، لن نتوقف عند هذه العظة
لكي نحصى الكلمات والمعاني ، والأمكار التي تؤكد ذلك . فمن
الواضح أن أراجون قرأ كثيرا من الكتب التي تتحدث عن تاريخ
العرب وتطورهم . بحيث جاءت الصورة مطابقة للأصل إلى أبعد
حد . يكفي في هذا الصدد ، أن تشير إلى أن أراجون حرص على
تأكيد معرفته بكل هذه الأمور ، فأورد في نهاية الكتاب معجما

سكيات نعمة التي استحلبها في القصيدة والنص ذاته يرخر بالكلمات العربية المكتوبة بالحروف اللاتينية ولا يقتصر الأمر على المفردات الدعوية ، بل يتعداها إلى نحو العام الذي وفق الشاعر في خلقه . على سبيل المثال ، الفصل الذي يتحدث عن « الحياة الخدابة للوزير أبي القاسم عبد الملك » يحمل بصمات واضحة « لآلف ليلة وبته » . هذا بالنسبة للمصادر العامة للقصيدة .

أما مصدرها الخاص فهو قصيدة الشاعر عبد الرحمن الجامي الذي يعرف أراجون صراحة في يدي له به . وكثيراً ما يشير إليه في قصيدته ويوضح ، منذ البداية ، أن حامى نظم قصيدة محو ليلي قبل سقوط غرناطة مثال سوات تقريباً ، بينما كان في السبعين من عمره وفي ختام القصيدة . يقول على لسان ارجون ، أمام قبر الشاعر تدارسي الذي يتحيل منه أمامه

« لقد كنتُ السهم وأنت اليد التي تشد القوس ، والقوة التي تجعلني أطير إلى الهوية هي العاصفة . والآل ... أظلمت السماء ، وانفلقت أوراق العدة لانية ... جلي أياجامي ! أنت يا من أنا امتداد له .

جهالك الحق جعلني كما أأنا الآن
كان المادة في قلب الكلمات
موسيقاة العميقة مصدر صوتي .
كانت مرآتك القلب الكبير الذي ينفذ
النور ويجعل منها ليل .. »

(« محوون إلزا » ، ص ٤٩)

بالرغم من هذا ، يلاحظ أراجون أن قيساً العامري كان بدويًا ، وأن النموذج الذي استند إليه كان حب قيس لليل ، لذلك لحب الذي عبده في قصائد شعراء الفرس .

وبلغت أراجون النظر إلى أن بطل « محوون إلزا » لم يتخذ اسم قيس العامري الذي مات من الحب في بلاد نجد ، إلا بعد إصابته بالجنون . لكن ، كيف عرف قصة قيس وليل ؟ يفترض الشاعر أن نصها وصل إلى غرناطة بطريقة ما ، وأن المحوون وجدوه في أحد الحوايت . عندئذ ، بثأت فكرة جنون الحب في حي البائس

« ها هو ذا قاريء وضع نفسه مكان عاشق ليل
وقد مثله اسمه واسم أبيه في نظر الجميع
لم يعد أحد يدعوه إلا بأخون
واستبدل فقط باسم ليلي اسم حبيته
اسم ليس من هنا أو من المغرب أو فارس
اسم لم يتغن به أحد في الليل في قوافل العرب
ويشبه كثيراً نغمة مثبجة في قبض الصيف ... »

(« محوون إلزا » ، ص ٥١)

الشعر هو أول شيء يربط بين أراجون والمحوون . فكلامه شاعر ، قبل أن يكون عاشقًا لإلزا ، أوليل ، بل لأن كليهما عاشق لإلزا ، يقول المحوون عن مفهومه للشعر :

« نسمى شعراً الصراع بين الفهم والحواء والعصمت ، ذهول الزمان ، وحيرة الضلال المطلق
أسمى شعراً الصراع الذي تنزعها المنعة من ، أو الجملة التي يستغلها الحجر .

أسمى شعراً ما لا يتطلب الفهم وما يتطلب ثورة الأذن ،
(« محوون إلزا » ، ص ٢٢)

والشعر مبدأ حياة أراجون ، بالرغم من أنه كتب النثر أيضًا ، عامًا كما كان الشعر اللغة الأدبية المفضلة عند العرب . لذا ، لا غرو القصيدة من الإشارة إلى أهمية الشعر والشعراء في غرناطة .

« كل ما يمكن أن نصه غرناطة من شعراء يأتي إلى ضفاف
النهر ليتناقش إلى أن ليلك توري الشمس .
وعندهم في هذه المدينة من الكثرة حيث يشيرون حقلًا
عطته طيور السمك . ألا يحفظ الناس فيها أبيات الشعر
قبل أن يتعلموا القراءة أو حتى القرآن ؟
منذ أن ملأ هذا الشعب إسبانيا وكأها كأس .
نسى المحاربون رائحة الجبال
وعندما تحدث أنباء عندها
يقوم الأطفال ليرجلوا بأفواهها لون المطر ... »

(« محوون إلزا » ، ص ٢١)

والشعر يدرس في غرناطة مع القرآن والحديث ، بل فيها أحيانًا

« من نافذة المدرسة لا نسمع قط كلمات الرسول بموعا شعر
ابن زيدون والغزالي ... »

(« محوون إلزا » ، ص ٣١)

وأكد أراجون أهمية الشعر عندما أورد فصلاً خاصًا من الكتاب لأعاني المكنون . كيف وصلت هذه الأعاني إلى أراجون ؟ إن ريدًا ، النص الذي كان يقوم بحملة المكنون ولأرمله طوال حياته ، هو الذي عني بتسجيلها . وجعل لكل قصيدة عنوانًا ، لكن يفسر له الرجوع إليها عند الطلب . إلا أن زيدًا لم يسجل إلا أعاني الحب فقط

« دهش بعض العلماء فيما بعد أن زيدًا لم يسجل الرجل أو
القصائد الأخرى التي خص بها النجدي قصة غرناطة
ومناسبا ، كما هو معروف للجميع ، وإنما سجل فقط
تلك القصائد التي تحدث عن إلزا وجهها ... »

(« محوون إلزا » ، ص ٦٢)

ولا مثل عن سبب ذلك ، قال إن الكتابة لم تجعل لما يرود ، بل لما يبق ، وإن أستاذهم المحزون علمه أن « مستقبل الرجل هو المرأة » لا المولود » . (ص ٦٢)

والشعر ، في « محزون إلزا » يتحد أشكالاً مختلفة متعددة الشعر الحر ، الشعر المثنوي ، البتر الشعرى ، الخ .. والقصائد متنوعة اللون ، والنثر ، والقافية ، وإزاء هذا التباين ، أحسن أراجون أنه معرض لسفد ، مما جعله يدافع عن كتابه ويستشهد بالشعر العربي :

« هل يجب أن أقول لأولئك الذين قد يأخذون على الخطأ بين الشعر والنثر ، واختيار أشكال من القول لا تنمى إلى هذا القطب أو ذاك ، هل يجب أن أقول لهم إن الشعر العربي طائفاً ما كان إشفاقاً لتعليق نثرى أو بحث شعرى ، تتخلله بعض الأمثلة والقصائد ؟ »

(« محزون إلزا » . ص ١٦)

ويصف أن الشعر الفرنسي ، كالشعر العربي ، يمكن أن يمتد إلى هذه الأشكال الوسطى ، ومن بينها ذلك النوع من النثر الذى سمعنا ، والذي يعتبر القرآن أصل مثال له .

هناك أبيات مرجلة ، على حد قول الشاعر ، مثلاً : « يرثى رجل بلرج قصيدة رداً على العريب » (ص ٣١) ، وأخرى أقرب إلى شعر الدمية ، كما في « ما يراه العامة » (ص ١١٧) « سواخان » وقصائد أقرب إلى المسرح ، ينطقها صوتان يجرى بينهما حوار ، « في امرأة المحبوبة » ، ويدور الحوار بالشعر بين الأم (عائشة) وأبها (علي) .

وحظى الرجل بإثارة الشاعر له ، فهو يكثر من استخدامه . وعرض على أن يشير إليه عنوان القصيدة . وحدير بالذكر أنه لا يترجم كلمة رجل ، وإنما يكتبها بالحروف اللاتينية . وسوق ، في هذا الشأن ، مثالين . أحدهما « رجل قطرة المود » التى يلتقى عندها نعتان .

« هى وحدها لما السماء
التي لا يمكن أن تأخذوها منى
هى وحدها لما القلب
وليجرؤ أحد على انتزاعه أوشفه
هى وحدها تلخ الأحلام
التي تحول يدي إلى رماد
هى وحدها تظلت من الذهب
كما يفعل السمندل
هى وحدها تنفخ روصى
لما لا يمكن سماعه
هى وحدها ومن يعرف من أين
يأتى الطير إلى الزمان الطلوع . »

(« محزون إلزا » . ص ١٥٣)

والآخر قصيدة يشدها قيس ابن عامر ، وعنوانها « زجل المسجل »

« المرأة مستقبل الرجل
إياها لون روحه
إياها صوته وضجيجه
إنه يلدوها مجرد سيات
مجرد بلرة بلا ثمرة
فله ينث هواء وحشياً
حياته ملك للخرب
ويده ذابها تدمه
أقول لكم إن الرجل ولد
للرأة وولد للحب
سيتغير كل شيء في العالم القديم
الحياة أولاً ثم الموت
وكافة الأشياء المتقاسمة
الحيز الأبيض والفضلات الدامية
سيرى الرجل والمرأة معاً ويسقط
عن حكمها الثلج كاليرطال . »

(« محزون إلزا » . ص ١٦٦)

ومن أجمل القصائد التى يشدها المحزون قصيدة بعنوان « يد »

« أعطى يديك من أجل القلق
أعطى يديك اللتين طالما حلمت بهما
للذين حلمت بهما لم وحلق
أعطى يديك لكي أنفد
عندما آخذهما في شركي البالس
شرك الراحة والخوف والمعجزة والانفعال
عندما آخذهما كماء الحليد
الذى يفلت من كل مكان من بين يدي
هل تعرفين أينما ما يمر في
ويغزو ويشيع الاضطراب في
هل تعلمين أينما ما يجرفني
وما خنته عندما أرتجفت . »

(« محزون إلزا » . ص ١٦١)

لا تجمع بين « محزون ليلي » و « محزون إلزا » ، حب الشعر وأهميته بحسب : وإنما الوظيفة الدرامية التى يقوم بها أيضاً في « محزون ليلي » . يفق الشعر الذى يقوله قيس في ليلي حائلاً دون زواجه منها . ثم ينسل فيه وجود ليلي العائبة عندما يختار قيس الحياة الشعرية في الصحراء . والشعر أيضاً أداه يعبر بها قيس عن جواره . إذن ، في « محزون ليلي » ، الشعر عفة وعراء في آن . ويمكن أن نقول بطريقة ما

إن الشعر كان سيبا . ضمن نسياب أخرى ، في انتهاء قيس العارى
إلى الموت

في «بحون إلزا» . بلغت البحون الأنظار إليه بقوله الشعر أيضا .
وهو الوحيد بين الشعراء - على حد قول أراجون - الذي ظل يتعمق
الحب . في زمن صار كل شيء فيه إلى الهلاك والدمار . وينتهي به
قول الشعر إلى المحاكاة . فهو يقول الشعر في امرأة يسدها بدلاً من أن
يعبد الله . والأخطر من ذلك أن هذه المرأة ، إلزا ، لم توجد بعد
وهنا . يعتمد أراجون عن أصل القصة العرقى ، ويوجه الشعر إلى
«سار جديد كل لحظة»

إن قصائد الحب التي كتبها البحون في إلزا ، وسجلتها زيلدهي
وسيلته في الوصول إلى زمان إلزا ، إلى المستقبل ، والأداة التي تمكنه
من قراءة ذلك المستقبل والبطرة عليه ، والمشاركة في صمته . وكان
الشعر أيضا أداة عهد إلزا أراجون لسجل اسم إلزا في صفحات
التاريخ . تاريخه الشخصي وتاريخ فرنسا ، ويتعلب على الزمان الذي
يمضي . وهكذا يرتبط الشعر بنجمة الزمان التي يولبها الشاعر أهمية
كبيرة في قصيدته

تتضم من فصل إلى فصل ، في «بحون إلزا» ، مجموعة من
التملقات الشعرية والفلسفية . تدخل في سياق قصة حب البحون
ومأساة هرناطة في شكل فواصل عمالية . وهي تليد وكأنها أداة
لا يمكن أن تقاس بها العلاقة بين زمان البشر وتتابع الأحداث .
وهي علاقة عرفت باسم

ويتمثل تأمل أراجون في الزمان في إقامة علاقة عينة بين عدة
أحداث . والشاعر يعرف الزمان بهذه العلاقة . ليس بتتابع
لأحداث أو تراصها . لأن الزمان لا يتمثل في كل حدث على حدة .
ويرى أراجون في الزمان مفهومين : مفهوم سيكولوجي ، وآخر
يعتبر الحاضر مرآة للماضي والمستقبل

وتحتل نجمة الزمن عدة قصائد في «بحون إلزا» . منها «رؤية
المستقبل» . و«الساعة» . و«حكاية المرأة - الزمان» . أما دراسة
زمن ومساء . فيمكن أن تنطلق من وجهي نظر مختلفين . الإتياء
بالتعبير . والانتقال المستمر أو غير المستمر من موقف إلى آخر .
أو الإتياء بالحركة الداخلية للحياة

ويلاحظ أحد المستشرقين أن أراجون طلب يوماً تفسيراً لأزمة
العمل في الحرية . ويضيف . هل كان أراجون يعرف أن هناك من
ميز - قبل بروسست - بين زمان الأمل . أي الزمان الناشئ .
ورمان الأمل . أي زمن الساعات ؟

وتعبر أراجون عن الزمان بـ «أساس» ، من خلال المرأة والساعة .
والشبابية . وتنصح العلاقة بين الزمان والمرأة أصل ما تصح في
«حكاية المرأة - الزمان»

«في العالم للمرأة لا حب إلا حب واحد يربط أي تبادل
ظاهري .

في العالم للمرأة يدخل كل شيء ما عدا المرأة
إذا كنت امرأة امرأة فهي لا تترك
إذا كنت امرأة تصك لأبواب إلا بابك على العالم
إذا كنت امرأة امرأة عن أي شيء تتحدثان معا .
لكن إذا كانت المرأة امرأة زمان بدلاً من المكان
لما الذي يجري على صفحاتها
تخل فقط امرأة يعكس فيها الزمان الزمان
تعمل الصورة التي يأتي بها إليك
هذه المرأة التي لا ترى فيها نفسك بل تراها هي
تعمل المرأة - الزمن تسكبها الصورة - الحب
رما استطعت أن تترك عندك تحرق من يرى
المسجل .»

(«بحون إلزا» ص ٢٠٠ - ٢٠١)

والساعة صورة أخرى للمرأة فهي لا ترى الوقت الذي تشير إليه
لدا . كانت رؤية الإنسان محدودة . ومن المسجل أن عهد إلى
ما لا نهاية

«ألا نستطيع أن نخل الساعة ونصنعها في شكل آخر
لا لتسجيل الوقت الذي تعطي لك في سيرها
ولكن لإجبارها على سلوك سبل
رفض أن يسلكها هذا الخواص الفاسد
وبذا كان الإنسان قد خلق عقرب الساعة لكي يتبعه فهو
لا يستطيع أن يجد الله تروعه» .

(«بحون إلزا» ص ١٩١)

ولا ينبغي أن يكون الكاتب شبيها بالساعة التي تسجل الوقت
موظفة الشاعر أكثر طموحا وتعقيدا .

«التعلب على الزمان هي في قانونه
وإعطائه معنى نظام عكسي
لا توجد في رأي مشكلة أخرى»

(«بحون إلزا» ص ١٩٢)

وهناك جانب آخر للواقع المرتبط بالزمان : تعارض الماضي
والحاضر ، وتربطها في آن واحد :

«إنه الزمان التمثل زمان الأفاق المحدودة
الزمان الذي يمضي ومع ذلك بين
الزمان الأسير الذي يسمى زماناً
ظللاً ظننت أنني أسلك هذا الطريق
الذي ينفقني بين الأمل والهدوء»

(«بحون إلزا» ص ١٩٢)

لا يتحلى أراجون عن النيات الذاتية المردية التي تعبر بها مأساة
زمان الشر عن نفسها ، ويحاول ، من طريق الصورة الشعرية ، أن

يتقل من النسي إلى اللاسي ، من واقع الحياة الداخلية ، إلى الواقع الذي يغير العالم الخارجى ، فهو يرى أن التصير الصحيح للأحداث هو التغيير بعينه . والعلاقة بين النسي واللاسى علاقة عضوية يبقى عليها أراجون في مستوى عال . نجد أولاً زمن الحياة الذى يحصى

« أصبح جيداً نريف الزمن
لدرجة أنه أرى في كل لحظة آخر لحظة
ويتحول الزمان بين أصابع الرجاجة
وعند ركني إلى حبة قاسية » .

(« محزون إزاء » - ص ٣٣٢)

والتميز الفيلولوجى عن الزمان تعبير واضح ظاهر . يمثل في علامات محسوسة تدل على تفتت الحياة التى يرفض الإنسان التسلم به ، وإن كان يرفض نفسه عليه مرصاً ، ويذكر من بين الأشكال التى يتعددها هذا التعبير ، الحوار الذى يجرى بين الشاعر وعارضه الباليه - وهو أشبه بالهزج - الذى يقترح تصوير شبحوخة المصور الأندلسى على حشبة المسرح . يرد أراجون عليه في القصيدة بقوله :

« أنهم ألهم لكن ما الحاجة إلى إظهار الشبحوخة ؟
الرجل المصور
الذى يمكن أن يكون هنا بطريقة تجريدية والنفس شابة
وجميلاً جداً ..

إذن الشاب ذاته فكرة سبية للغاية ،
قد تكفيك للإشارة إلى ذلك محصلات يضاء كبيرة غير
منتظمة فوق وجه حال من التجاعيد » .

(« محزون إزاء » - ص ١٨٦)

وشبحوخة حقيقة لا يسلم بها المرء إلا بصعوبة .

« أشعر بأن النظر المصالة ، وموضوع الكف
وجفاف الوجنة وذبول البشرة وهذه الرخصة المبكرة
علامات الحياة قبل عيش الحياة وتناول النظر
وأشوأ ما في الأمر هو مع ذلك ما لحسنه إزاء ثانيا الروح
السابقة لأواها » .

(« محزون إزاء » - ص ٢٧٤)

هكذا ننقل من الحقيقة المادية إلى حقيقة أخرى معربة ،
ونصنع شبحوخة الروح مماكاة ساخرة لشبحوخة الجسد .

ونجد في « محزون إزاء » طبعاً فيلسوفاً ، نحيل أراجون أنه يجالج
أصون المحتبى في مغارة الصخر ، بعد سقوط غرناطة . يقول
الطبيب

« لا ينبغي أن تبدو لنا تغييرات قيمة الزمن كما تبدو ، أى تصويراً
فلسفياً لا يستطيع أن يفهمه العامة : يشترك كل منا بهذه التغييرات في

حياته الخاصة . فمن الطفل غير ذمت الرجل ، ووعن الساعات ،
ما صار له زماً موضوعياً ، يختلف كقيمة ذاتية في نظر كل منها . إن
ساعة الزمن تدم للطفل أطول بكثير ، وتبدو أقصر للمصور ، وكأن
الإحساس بالزمن يتغير ، ويسرع ، كلما قل عاتق للإنسان من
عمر » .

(« محزون إزاء » - ص ٣٧٢)

والنظرة الحولية إلى زمن الإنسان وعلاقته بزمن التاريخ هي
الحولية التى يجدها وراء الملاحظات العامة المؤثرة في « محزون إزاء »
ومع كل قصيدة وكل تطبيق يلينا تصاعداً ، في حطين متوازيين ،
مأساة المحزون ومأساة غرناطة . وشيئاً مثيراً ، يشعر القارىء بأنم
المحزون في الحاضر . واقتراب نهاية غرناطة المهددة بحرب صروس .
والقلق أمام المستقبل الذى تشير إليه رؤية مزدوجة للزمان

« مصحوها تبكي داخل نفوسكم
حكايات الزمان الماضي .
إن البكرة الزمنية التى تنورها
نضج من قصيدة إلى قصيدة
الثورات المتكررة » .

(« محزون إزاء » - ص ٣١٢)

ومكرة الزمان فكرة سبية في حد ذاتها

« إذا نظرت إلى الوراء ، جعلنى تفاصيل الحياة القديمة أشعر
بالتغيرات الكبيرة التى تمت . لم تعد نشعر حتماً بالبرد في الشتاء .
وإذا كان ثلث البشر لا يحدون بعد شيئاً بأكلونه ، فهذا يمثل نمطاً
واقعياً للمصير الإنسانى . إن الالتفات إلى الماضي معناه الإبحان
بالأفضل .

لكن ، إذا كنت لا أنفيل المستقبل بل أراه ، وأصدر الحكم على
ما أمامى . لا على ما على . ماذا سيكون رأى المسون في ؟ هل
يتشى فرقى المسكين حقاً بالظالقات والكهرباء ؟ أطلقوه في
باريس ، في زمان إزاء . وسوف يعتقد أنه في الحميم إن ما أراه
تقدماً غير من العذاب بالنسبة له ... »

(« محزون إزاء » - ١٠٨ - ١٠٩)

وكما ربط أراجون في القصيدة بين مأساة المحزون ومأساة
غرناطة ، يربط ، في الزمان ، بين مأساة غرناطة والأزمة الحديثة
بدلت للمأساة مع سقوط غرناطة ، وامتدت إلى الحرب العالمية
الثانية ، وعام ١٩٤٠ بصفة خاصة ، وحرب الجزائر . هكذا اتصل
الماضى بالحاضر ، ونحو الشعر من عهد توف إلى طريقة مبتكرة
لقراءة التاريخ

« في وثقة ، لأول مرة ، ألقى النهب من السماء على مدينة
البشر . ألقى ذلك المطر الذى تحدثت عنه السورة الخامسة والعشرون
من القرآن .. أكتب هنا وأنا أُنزله في باريس التى عطلت فجأة ، في
هذه الساعة التى سقطت فيها أول رصاصة من السماء ... إن دمة

عام ١٤٨٥ لا يعد نظري عن أوران نو عن غرناطة . هنا ، طورت النار الى اختراعها فكر الإنسان ، لأول مرة ، لكي تهدم براقة الحياة ، من السماء . مها قلم في أن حريق رقعة يشبه حريق هيروشيا ، فهو مجرد يوسفة أمام الشمس .
(محمود إزرا . ص ١١٦)

وفي مرآة غرناطة التي تنعكس حاضرتنا ، تبين أن أول وآخر مظاهرة يمكن أن يقوم بها الإنسان في عالم الواقع هي مظاهرة الحب . هكذا يشهدنا أراجون على مأساة أصيلة كانت في الماضي ، ويتطلب على المسافة التي تفصل بين الماضي والحاضر ليحوص بنا في واقع زمتنا . ونكسر ، وراء كل هذا ، أزمنة صجر جديد يرى الشاعر نوره ، وتستند معاصرة الزمن إلى رؤية جريئة قام بها شاعر حين يحب إزرا

وإذا كان المسخيل الذي حلم به المحزون لم يأت إلا بالويلات والحروب ، فهذا لا يعنى أن أراجون شاعر متشائم . فالمستقبل عنده يظل قيمة إيجابية مرتبطة بالنور والأمل ، والأصل ، والمستقبل هو الذي يشهد حكم الرجل والمرأة معاً . وتعبير عن كل هذه المعاني قصيدة «رؤية المستقبل» :

أتكلم معك وتبرين مني
أنت معك وتطيرين
حيالك في مكان غير مكان
قلبك ملكته كتابات أخرى
وفي الحاضر الأسمى
أبامي أباام مطر
أتكلم معك وكنت
مع أحلام هنالك
تبرين مني وتساكنين سبلاً
لا تعرفها خطاي
أنت معك وأحشني
ما اسمع به بعداً

ماذا ترمى يا حبيبي
ولا أسمع في أن أراه
ماذا تقول هذه الأصوات
البعيدة بحيث لا أصددها
تقول لك أنت التي لا أؤمن إلا بها
ولا أقرى على تركك صليبي
هذه الحياة تنهى

يا حي يا عطلني الوحيد
من أجلك تشرق شمس
لا أعشق لها
هذه الحياة طوبلة قصيرة
يا حي فيها وراء الأحلام
الغد ليس آتني
الغد ليس محاتي

لا أستطيع الوصول إليه
حتى في نهاية الحياة
ما المسخيل
أجهل ذلك وتعريفه
تقولين لي أشياء غامضة
على أعقاب الأزمنة النيرة
وقبل الورود لا تكون
أشجار الورود إلا براعمها
يزدهر كل شيء حيث تحطى
بإزرا التحولات ،

(محمود إزرا . ص ٩١ - ٩٢)

الزمان إذن هو البطل الرئيسي في القصيدة . أما بقية الشخصيات فتتمثل في غرناطة ، والمحزون ، وإزرا . قلنا إن مأساة غرناطة تنعكس مأساة المحزون ، وإن سقوط غرناطة يتحقق رمزياً مع موت المحزون . أما إزرا ، فشخصية توجد بالقدر الذي يجرى به الحديث عنها . وبما أن الشاعر المحزون لا يكف عن ذكرها ، بكاد وجودها في القصيدة يعادل وجوده . والمحزون هو همزة الوصل بين حاضر غرناطة ومستقبل إزرا على مستوى آخر ، فقمص شخصية فيس العاصري ، الشاعر العربي العاشق . وهو في الوقت نفسه صورة من الشاعر أراجون ذاته ومن ثم ، نرى أن المحزون هو الشخصية المحورية في القصيدة .

والمحزون شاعر عجوز - يعكس فيس الحقيقى - يقول صلاً بعفوه ، ويعتبر آخر الشعراء الذين تحدثوا عن الحب والقبول . لكن هذا الشاعر لا يهم بالبحر أو القافية ، ولا يهم إلا معنى الكلمة القاسى كسكين مشحوف يمرره تحت رموشه . (ص ٢٤)
وهو يتنهد بقدوم إزرا ، ويتغنى بحبه لها في غرناطة القرن الخامس عشر ، كما يذكر مأساة العاشقين اللذين سيفرق بينهما الزمان في القرون المقبلة . وشخصية المحزون هذه ليست جديدة . فلقد سبق أن جاء ذكرها في كتابات أراجون . وأعلنت عنها آخر أبيات «إزرا» .

وعندك مشمع تحت نيرة الهديان
في الكلمات العمياء صرخات المحزون
يُسمع لحي لك اندجار اردهار
شجر الورود البشرى الكبير

(إزرا . ص ١٢٥)

لكن غناء المحزون هنا يعلو أكثر مما علا في «لشعراء» ، و«إزرا» ، و«الرواية التي لم تكتمل» . ويتحد نبرة هادية سامية ، ويمر عن حب كبير شامل ، ملك على الشاعر فؤاده ، وعرضه للهديد والخطر . أما أجون فيس فيمكن في حبه لإزرا حباً جماً ، وتقبة للمرأة والرجل ، قبل أن يحين زماهما . هذا ، يسحر منه الجميع .

« السحبة التاريخية - المحزون على حق في إيمانه بالمستقبل ، وسعدده - ولحب يقول أراجون في هذا الصدد ، في حديث له مع ف. كريبو »

« محزون غرناطة الذي عاش في القرن الخامس عشر ، رجل يكون فكره وفقاً للمناقشات الفلسفية التي دارت في العالم العربي في الفترة السابقة ، حيث كان الرأي أن الأسرار ملك لله ، وأن الله يكشف عن بعض الأمور للبشر . ذكر الفلاسفة العرب للدين استندوا إلى فلسفة الإغريقية - التي لم تكن معروفة إلا قليلاً والتي كشفوا عنها للآخرين - رأوا أو رأى بعض منهم على الأقل أن التقدم هو بالذات تقدم الإنسان على الله ... وكان المحزون يرى أن هذا التقدم سيهيئ الظروف المناسبة لتكوين ثنائي المرأة والرجل . إذا استمر ... »

هذا برغم أن مساهمة العالم الحديث وانعكاسها في الوعي البشري بدأت في غرناطة ، عام ١٤٩٢ . ورغم أن هذا سبباً إضافياً لاحتياز أراجون لهذه المدينة وتلك الفترة .

وكما مر الوقت ازداد هديان المحزون خطورة ، وازدادت المساهمة قوة وعمداً

« عندما اقترب المحزون من الأرملة التي يطير بها الإنسان ، عليك لعب شديد لأن عدد الأشياء التي لا تفهم كان يزداد بدلاً من أن يقل كما تصور دائماً . »

كان يبدو أن التغلب على السرطان وحرق الأرضين بلا حارث أكثر إحصاحاً من تكوين ثنائي الرجل والمرأة ، واتخاذ موازله كمحرك لذلك المجتمع الجديد الذي زاد الحديث عنه

تمتلك قيساً لعب بالغ . وإذا كان قد رأى الفرق بين الأدوات التي اخترعت وأدوات عصره ، فهو لم يدرك ، لها يبدو ، أي تغيير في أوضاع عصره الأساسية . وتملكه القلق ، لأن زمان إثرأ قد أتى . ولأن المرء يقل علماً كلما تعلم . ولأن الألم ، والموت ، لم يتغيرا ، اخذ يخاف بصيها ...

(محزون إلزا ، ص ٣٦٤)

خاف المحزون عليها ، كما خاف أراجون على إثرأ تريبوليه ، في زمن الاحتلال الألماني ، وكما خاف عليها دائماً وعلى حبيبها . ولكن الخطر كان أكبر هذه المرة . فهو خطر الإبادة النووية الذي يمتد على مصيدة غرناطة ، وكأنه سحب عاصفة صلبة تتجمع غيومها في سماء ريقاء صافية

المراجع :

وجدير بالذكر أن حب المحزون تحول من حب الله إلى حب المرأة ويرى أراجون أن في هذا خروجاً على الدين ، وعلى العادات . التقاليد الموروثة

« إنه كالوثني الذي لا يعرف الطريق إلى الحجر الأسود ويتجه بعبادته إلى امرأة عربية على الإسلام لذا لا يحترم جنونه الذي لا يفهم ويقطع الصلة بكل قواعد الحب المنطق عليها » (محزون إلزا ، ص ٥١)

لكن حب المحزون بظل تصوراً ، أقرب إلى العبادة ، كل ما هنالك أن للمعبود قد تعبر .

« إذا أردت التحدث إلى هذه المرأة ، وأنى فرق بين الصلاة والغناء ، لن أخفى حتى تحت ستار الدين وأتظاهر بتوجيه ما يعود إلى هذه المرأة إلى الله . »

(محزون إلزا ، ص ٥٤ - ٥٥)

ويعطى المحزون للمحبوبة أجمل الأسماء لتحتار بينها ، ولا تجعل منها حقناً ليوم واحد سرعان ما تلقىه « ... وهي أيضا القيلة التي يتجه إليها بصلاته »

وكما يتبع للتصوفون إلى الكمال بتأملهم الذات الإلهية ، يبحث المحزون إلزا ، بحبه لها وتصوفه ، ويكتسب ذاته من خلال هذه العبادة

« إنها القطة هنا لها ذات على الأهل واستخرجوا عنى لقد توصلت إلى ذلك »

(محزون إلزا ، ص ٣٩٧)

هكذا احتضن أراجون باسم المحزون ، قيس ، وجعل منه إنساناً جس حب امرأة يخاطبها وكأنه من المتصوفين لكنه أدخل تغييرات جوهرية على الأصل : إلزا مجرد اسم امرأة يعيشها المحزون بحبه لأسم شأت من خياله . والحب حب عذري ، لكنه متجه إلى المستقبل لا الحاضر . وغير أراجون أيضاً في زمان القصة ومكانها ، وجعل من قصة المحزون صورة من قصة شعب وبلد ومدينة ، ومن ثم ، ربط بين العام والخاص ، وجاءت القصيدة أقرب إلى الملحمة التاريخية . وإذا كان أراجون قد احتشد على الإطار العام لقصة معروفة ، فلقد أتى بمعالجة مبتكرة ، هي قراءة داتية ومرصوية في تاريخ إسبانيا العربية الإسلامية

J Sur «Aragon, le réusure de l'amour» Paris, Éditions du Centurion, 1966.

Y Gindine «Aragon, Prosateur Surréaliste». Genève, Droz, 1966.

L. Aragon «Le Fou d'Elsa». Paris, Gallimard, 1963

C. Haroche «L'idée de l'amour dans le Fou d'Elsa et l'oeuvre d'Aragon». Paris, Gallimard, 1966.

للكتاب
المتين
والإخراج
المتين

دار الشروق

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعنى الجرم والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلسلة العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلام للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة: ١٦ شارع جواد حنفى، هاتف: ٧٧١٥٧٨ - ٧٧١٥٧٩ - ٧٧١٥٨٠
دار الشروق بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩٦٣ / ٣١٥٨٥٩٦٤ - فاكس: ٣١٥٨٥٩٦٥
SHOROK 20175 LE

ألف ليلة وليلة

في المسرح الفرنسي

هيام أبو الحسين

قصص ألف ليلة وليلة قدسية قدم الدهر ، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التي استلقت مادتها من هذه الحكايات ، والتي نجدتها في الآداب الشرقية والغربية على السواء ، في صورة روايات وأشعار ومسرحيات ، أو قصص تحكي للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال . لذا فقد رأينا أنه من الأفضل أن نقصر على غزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا ، ونظهرها في فن أدبي واحد وهو المسرح .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقلة من ألف ليلة وليلة في أوائل القرن التاسع عشر . أي في تلك الحقبة التي أعلى فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفعوا على الشرق ، عهد الحضارات ، ومهبط الوحى على شهرزاد . وكانت ألف ليلة وليلة حيلولة في نظر الغربيين ، دمرنا للشرق الأسطوري ، على الرغم من أنها كانت في الشرق نفسه معبدة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

شهرزاد رقتنا ورقة نالت بلدها من سيف الخللاد ، وهذبت أخلاق شهریار ، فتحول من طاغية منعطف للدماء ، إلى روح عنص وحاكم عادل ، وحامل رغبتي برعاياه ؟

إن قصص ألف ليلة وليلة وليلة دمجتها وأثرتها أعلام الكتاب وساح على السواء ، وتناقلها ألسنة الخاصة والعامة والمختبرين من البروة على مر العصور . ووجد فيها الكبير والصغير ، والمتعلم والأمين . والنوع والفقر ، منعة فنية لاتصاحي ، هي تجمع بين العامية والعصحي ، وبين الشعر والنظم ، وبين السجع النعطي والنثر الأدبي ، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة . فإذا ما تجاوزنا الشكل إلى المضمون ، ودلنا إلى حناياها ، وجدناها تحايل العقل والقلب معا ، ويجذب السمع والبصر ، وتغنى الروح والخيال يوما نحسب أن أعلى إن قلت إن ألف ليلة التي حار المترجمون في تحديد منشأها ومصادرها وتاريخ

لقد ظلت ألف ليلة وليلة في الشرق العربي جزءاً من التراث المفقول شعاعاً حتى بداية القرن التاسع عشر ، وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون في قيمتها ، على الرغم من شعبيتها المصحة . أما في الغرب فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة ، لاتصاحيها إلا مكانة الإلياذة والأوديسة . ومن هنا كان يقال الكتاب حلياً ، واعادها مادة لإنتاجهم . ولكنهم هذه النظرة من ظهور الأدب المقارن لابد أن يعود إلى الوراء لتصبح ألف ليلة وليلة في شكلها ومضمونها ، وعهد نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها في رحلتها إلى الغرب . أو بالأحرى إلى فرنسا ، وتكتمها مع الدوق الأدبي ، وتعلقها في المسرح الفرنسي

إن ألف ليلة وليلة غيبة عن التحريف ، فن متاً لم يقرأ في آونة ما من حياته ، جريباً أو كليباً ، تلك الحكايات التي بعضلها أنعدت

ومن المؤلف حقاً أن هذه الحكايات طمعت على ما عدها من قصص عاطفية ، شاعرية ورومانسية ، تنبع من شهراد بعباب المحييين ، تلك التي يمكن أن يندرج بعضها تحت ما يسمى بالحب العذري ، ذلك المولى الفتاك الذي يذهب بحياة الأبطال ، كما طمعت أيضا على القصص الرمزية التي يرى فيها الطفل يجتاز الأحوال للوصول إلى محبة مائة صفة لنال ، وحيث تتلاحق الرموز في هذه القصص كما يحدث في شعر التصوف أو المشرق الإلهي ، واصلق مثال على ذلك قصة الحسن البصري .

إن أبطال قصص الحب يعبرون عن المشاعر والأحاسيس المتشعبة التي تهر النفس البشرية . شأنهم في ذلك شأن نظرائهم في الآداب الشعبية والكلاسيكية ، منهم من يعانى من العيرة أو الخقد ، ومنهم من يذوب رقة وحناءة ، منهم المخلص المتعالي ، ومنهم العادر المراتى ... منهم من ينال مطلبه ، ومنهم من يفنى دون بل مناه

ولما كانت الأسفار والمحب هي المحاور الرئيسية التي حاكت شهراد حولها قصصها الساحرة برأينا الكثير من الأسر لشرقية الصاعدة تحرم على أولادها ، خاصة الفتيات ، قراءة كتاب ألف ليلة وليلة خشية أن تصيب العذري ، فيندفعوا وراء لغة الحب ، ويتمسوا أساليب المكر أو يشتدوا الرجال ويغادروا الديار أضف إلى ذلك أن الشرق بسنوبه جمال النطق ورصانة الأسلوب وسحر البيان ، في حين أن ألف ليلة لا تحجم عن استخدام الألفاظ العذرية أحيانا ، وبذلك أصبحت الركيكة للثقل ، كما هو الحال في الروايات الشعبية أي كانت ، مما يحكم على هذا الكتاب بالنسبة من دائرة الإنتاج الأدبي الرسمي ، وقد ظل متداولاً على ألسنة الرواة الذين سمعوه من الصبيح .

هذا ما كان من أمر ألف ليلة وليلة في الشرق العربي ، إلى أن قررت المطبعة الأميرية بالقاهرة نشرها في مطلع القرن التاسع عشر ، فكان هذا اعترافاً بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذي سبقنا الغرب إلى الإشادة به . لكن وكيف اكتشف العرب هذه القصص ؟ ولماذا أصبح لقبه في أوروبا ؟

تدل الدراسات التي تناولت الأدب الشعبي الأوروبي في العصور القديمة والعصور الوسطى على أن القصص والأساطير لم تكن عن التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل . كان يحصد التجار والملاحون ، والغزاة والفاشون ، وحجاج بيت المقدس ، والبائسون عن دهب أفريقيا ، وحرير الصين ، وتوابل الهند ، وعطور حارة وبصيل هؤلاء وأولاء تنقلت أسطورة إيريس وأرودس إلى إسكندريه ، وترجم شعراء ليرودادور ، بنجولوب في غرب صاحب المعري وشهامة الموحس . وسربت إلى أوروبا القصص الرمزية التي كتبها يديا على ألسنة الطيور والحيوانات ، والتي قلدها لأموتيس في خرافاته ، وبعضها موجود بالفعل في ألف ليلة . وحنط أبطال ألف ليلة وليلة وعظوماتها الخرافية وما يأتونه من خوارق مما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهوتية المسيحية ، وبصهرت عناصر جاءت من هنا وهناك في بونقة الحكايات الشعبية التي تتحدث عن الحان والمعجزات وتروى منامرات الأبطال في بلاد العجائب

ظهورها إلى حيز الوجود ، قد حوت بين دفتها كل الأنواع الأدبية التي عرفها الإنسانية منذ فجر التاريخ ، إذ نجد فيها التيار الواقعي الذي يصف الحياة بحبها ومرها ، شهراد تدلف إلى قصور قوى خاه تتحدث عن بلسمهم ، ثم تطرق بيوت الفقراء لتصور رقة حاجهم ، وكثيراً ما تنطرف في هذه الواقعية حتى تصل إلى ما يمكن أن نسميه بالطبيعية ، فلا تحجم عن وصف مناظر متعرة ، ولا تتورع عن ذكر أفعال نابذة وتلاهب بالمشاعر ، وتثير الأشجان أو الهيام ، مثلاً بعمل هوميروس ودولا

أما قصص الأسفار فتحملنا على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال وتوصف في بلاغة ومبالغة الأخلاق والعادات ، والخصائص الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الخرافية والكائنات الخرافية بما حدا بنقاد الغرب إلى اعتبار ماركو بولو حبيباً من أصدقاء السدباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرقي ورحلات جاليفر الشهيرة ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التي زارها السندباد وتلك التي تنقل بينها أوليس ، وترجم بها هوميروس في ملحنته الخالديتين . وكثيراً ما ينسب هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والعرابة المهيبة في تصوير البقاع والكائنات والظواهر والأحوال التي يتعرض لها الأبطال . ونحن إذا أمعنا الفكر فيها وجدنا بها لأساطير للناسي التي تدور حول الآلهة الشمسية والقمرية والنارية ، آلهة الخير والشر ، آلهة مصر وبابل وآشور وما بين النهرين .. الخ . وحكايات ألف ليلة تخرج من سياستها لتتضمن شخصيات وأدواراً جديدة ، وتكتف مع روح العصر ، ومع المعتقدات أو المخرجات التي تتجسد ، وتتحول إلى ملائكة طاهرة ، أو مرده وشياطين مهلكة ، تساعد هذا وتغفل ذلك ، وتقطع آلاف الأميال في لحظات كالبرق الخاطف ، وتخرج لكوراً أدبية من مكها في البر والبحر ، تحيل العمران خراباً وخراب قصوراً ، وتأنى بالخوارق والمعجزات التي تحير الأكباب . وقد يكون هذا هو السبب لوصف البعض هذه الحكايات بأنها صرب من الخرافات ، ولكنها في الواقع تشع غريزة التطلع لمعرفة المجهول واستشعار الغيب والتخليق في أفاق بعيدة تخرج الإنسان من واقعه ، مما كان هذا الواقع جميلاً أو كئيباً ، شأنها في ذلك شأن مانسيه اليوم بأدب المرووب من الواقع

ويتمتع الواقع بالخيال ، والتطرف بالاعتدال ، هي القصص العاطفية التي لم تترك لونا من ألوان الحب إلا ذكرته بإيجاز أو إسهاب . وما من شك في أن بعض هذه القصص - وليست كلها - تصور الإنسان عبداً لمرآته وشهوته ، وتلج على النواحي الخسيسة وتنبض في وصف تعاصيلها بواقعية متطرفة ، أو قل بحبال جامع ولكن البشر أنواع ، وفي كل زمان ومكان يجد إنساناً يعيش على لظفاره ، وآخر لا يريد مقاومة غرائزه ، وثالثاً يسمى لإشباعها بكل وسيلة . وهذه القصص الخرافية لا تختلف كثيراً عما أنتجه الأدب العربي منذ ظهور التيارات التي تدعو الإنسان إلى التحرر من كل قيد يرضه عليه المجتمع متقاليد ، والتي حرمت فيما بعد عادت إلى مآزاه ليوم من تحرر طاع وموضى ضاربة جعلت الإنسان يتردى أحيانا إلى مصاف الحيوانات .

وكلنا يعرف قصة علي بابا الخطاب مع أخيه الطماع والأربعين لصاً ، وكيف سب على بابا كثرهم قبل أن يلاحقوا جمعهم على يد مرجانة المكارمة . ولكن قد لا يعرف البعض أن هذه القصة لا وجود لها في أي صفة من النسخات المرجعية الأصلية لألف ليلة ، بل هي من تلك القصص التي أصبحت إلى النسخات الحديثة ، وظهرت أول ما ظهرت في ترجمة جلال القرني . وأول من اقتبسها للمسرح الفرنسي كاتب من جنوب غرب هو جيلير بيكسيريكور (١٧٧٣ - ١٨٤٤) الذي صاغ منها ميلودراما رومانسية عام ١٨٢٣ . وبعد ذلك بعشرة أعوام (١٨٣٣) تناول الموضوع نفسه أوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) ، وهو من أنجب الكتاب المسرحيين الذين عرفهم القرن التاسع عشر . فقد نشر بمفرده أو بالاشتراك مع غيره حوالي أربعين مسرحية ، منها الدراما والأوبرا والفودفيل والأوبرا كوميك . وبالرغم من أن بيكسيريكور كتب ميلودراما، بينما وصغ سكريب «عل بابا» في قالب فودفيل ، لكن هناك سمات مشتركة بين المسرحيتين ، وأهمها للمعالة في إثارة للشاعر ، وفي تصوير بؤس علي بابا ، وشراسة اللصوص ، وجو العابة الهيف ، ثم يدح علي بابا والنعم «الشرق» الذي يرفض فيه . وهذه المبالغات رومانسية التي لم يصحبها عمق في الفكرة ، أو في تحليل المواقف والشخصيات ، أدت إلى ضياع هاتين المسرحيتين في طلي النسيان . وذلك عكس ما حدث للأوبرا كوميك الاستعراضية التي ألفها عام ١٨٨٧ ألبرت فانلو (١٨٤٦ - ١٩٢٠) مع وليم بلرناخ (١٨٣٢ - ١٩٠٧)

وتتكون المسرحية الفرنسية من ثلاثة فصول وثلاث لوحات . وللاحظ أن المؤلفين غيرا كثيرا من تفاصيل القصة العربية ، وأدخلوا تعديلات على الشخصيات الرئيسية . يبدو علي بابا خطابا مسكينا لا شريك له في الحياة سوى جارته مرجانة . وقاسم ابن عمه وليس أخاه . وهو تاجر كبير تعاونه زوجته زينة في إدارة متجره الذي يضم الكثير من العمالة . تدور التعديلات حول ثلاثة محاور رئيسية هي : محور التناقض ، ومحور الواقعية ، والمحور الاستعراضى الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على الطابع الشرقى .

إن التناقض من الموضوعات الرئيسية لأية مسرحية . وقد أبرز برجسون دوره في المسرح الكوميدي بالذات ، عند وضع كتابه الشهير Le Rire (١٩٠٠) . والمقصود هنا هو التناقض بين الشخصيات والأوضاع التي توجد فيها والتناقض - هنا - واضح من البداية إلى النهاية : التناقض بين بؤس علي بابا مثلاً وبذخ قاسم . ولإبراز هذه النقطة خصص الكاتبان اللوحة الرابعة لما أسمياه «كوج علي بابا» . ولم يكتميا بذلك بل سرعان ما ألقيا به على قارعة الطريق ، وقد صدر حكم بطرده وبيع أثاثه الرث وثيابه البالية ، بعد أن عجز عن تمديد الإيجار . أما قاسم فيشهد مسكته بثراته ، وكذلك متجره المكتظ بالبضائع المفتوحة . وهذا الخبز له وظيفة مسرحية أخرى تعود إليها فيما بعد .

وبصاحب هذا التناقض لما دى تناقض مموى مكسي . إن طية علي بابا «الفقر» ، ورفضه بما قسم الله له وباتقصها - حشع قاسم

«الغنى» الذى لا يشع . والذى يراه في المسرحية «مدرسه» يتصرف بشكل يتناقض مع نخوة الرجولة والشهامة الشرقية . فهو الذى يتردد على بابا من مسكنه ، ولا يتردد في الانضمام إلى اللصوص الأربعة كي يسجد من القتل ، ثم هو الذى يشي بابا صم على بابا في نهاية المسرحية .

والتناقض بين شخصية علي بابا وشخصية قاسم يوربه تناقض آخر بين وقيقتها . أما مرجانة جارية علي بابا الكتوم فهي مثال للإحلاص والتماني . لاهم لها سوى إسعاد سيدها ، وهي شديدة الخشك به برعم فقره ، بينما ريذة روجة قاسم لا يسيب سوى ثروته وحصولها هو الذى يؤدى إلى الكارثة التي تلحق بحياة زوجها في النص العربى . وإلى تحولها إلى لص وحرمانه من هويته في النص الفرنسى .

وهذه الشخصيات - وإن كانت تقوم بأدوار رئيسية مبالغة في انقصة العربية والمسرحية الفرنسية - تنعوى على اختلاف كبير في تصرفاتها وفي ردود أفعالها . ويرجع هذا الاختلاف إلى البيئة التي أنتجت هذه الشخصيات . وكلا الصين «واقعى» على طريقت . ولكن شأن بين الواقعية الشرقية البدائية والواقعية العربية العاصفة . وكذلك بين الواقعية التي تتجسد انقصة كبرج أدلى ، وتلك التي تغلبها الكوميديا الاستعراضية

ومرجانة - في النص العربى - تنصرف بوحشية بدائية ، فهي عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين في السحر نصب عيهم ربنا بقبلاً فيموتون حرقاً ولا تخلف مرجانة - في هذا الإطار - عن بعض الشخصيات السائبة الأخرى في ألف ليلة ، تلك التي لا تتورع من الانتقام للوحشى عن يسي إليها ، وذلك من طريق السحر أو الخنساء أو القتل . إنها ترد العدوان بمثله ، أو بما هو أشد ضراوة . وهذا العنف البدلى قد شد بيكسيريكور مثلاً فحرص على الخشك به في الميلودراما التي أشرت إليها آنفاً ، خاصة أن ميلودراما رومانسية تخرج بين القبح والحال . وبين العنف والرقه ، وتلجأ إلى استشارة الجماهير بالمشاهد الدامية . أما الكوميديا الاستعراضية فهي عن العكس من ذلك ، تستهدف إشاعة البهجة والخبور . ولذلك يهدف المؤلفان كل الأحداث الدامية في اللصوص لا يقتلون قاسماً أو يجرقون جثته لتمثيل به ، بل يرق له قلب جلاده فيعمو عنه ، بعد أن يشهد عليه أن يبيع نأ موته ، فيشكر في زى لص وينضم إلى العصاة . وفي نهاية المسرحية تكتفى مرجانة بتسليم اللصوص إلى العدالة بدلاً من قتلهم .

وإذا كانت هذه التغيرات قد أضمت دور مرجانة ، فهناك تغييرات أخرى أعطت أبعاداً جديدة لدور علي بابا وقاسم وزينة (روح) . فهذه الشخصيات يستخرجها الراوى العربى من بيئة ذات نظام لجناسى بسيط ، يعتمد فيها الفقر على التحجيب ، والغنى من التجارة . ولا تطلنا القصة الأصلية أية تفاصيل من نوعية تجارة قاسم أو مداها ، فقد يكون قاسم من التجار الرحلى ، أو صاحب حايوت صغير ، يعيش في مجوحة من الميش دون أن يصل إلى حد البلخ وبعد موته يضم علي بابا أولمته «ريذة» إلى أسرته التي يسي دورها

أما الحياة الخاصة فتتركز في اللوحتين الأخيرتين، حيث يستل مع «السيد» على بابا إلى مسكنه الجديد، ذلك الذي أسماه المؤلف الفرنسيان «قصر شهريار». ولابد من أن نوه هنا بأن النص العربي يكتفي بالإشارة إلى أن على بابا عاش بعد العسرى يسري إلى آخر أيام حياته، ولكنه كان يتحاشى جلب الأنظار إلى ثرائه فينقص عليه الحاكم القاسم ويسلب ماله وجاهه. ولكن هذه الحفظة الاجتماعية التاريخية عابت عن ذهن فانلو وبوزمانغ، أو فصلا التصحية بها في سبيل العصر «الاستعراضي» الذي يعتمد على المبالغة في تصوير البذخ الشرق وحياة اللذات، ويرى الجمهور على بابا مسترحيا على إحدى الأرائك، متكئا على الوسائد، تحيط به الفيان، وترقص حوله قديمه الخواري اللسان. وهو مظهر يذكرنا بلوحات أنجر Ingres ودولاكروا De la Croix ويوم ترف مرجانة إليه بتلافاً القصر بالشموع والقناديل، وتبعث رائحة البخور والعطور في أرجاء الدار، وتختال المروس في أبيى حطائها وحليها، وهكذا يعيش الجمهور ليلة من ليال ألف ليلة.

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة فهي «لوكتت منكا» St Jean Roi، وهي فانتازيا شعرية كتبها عام ١٨٥٢ أدولف ديري (١٨١١-١٨٩٤) ووضع موسيقاها أدولف آدم (١٨٠٣-١٨٥٦).

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد في الطبعات الأساسية لألف ليلة شأها في ذلك شأن «علي بابا»، ولكن الغرب عرّفها عن طريق ترجمة جالان الذي نشرها تحت عنوان «النامم البقطان»^(١٢).

ونظرا لأن هذه القصة لا تمتع بشهرة «علي بابا»، فسقط لها تلخيصا سريعا يعتمد عليه بها بعبده من مقارنة.

ورث أبو الحسن عن أبيه مالا طائلا فقصه شطرين، وقرر أن يفتق نصفه، ويحفظ بالآخر ليواجه به تقليات الأيام. وما إن مر عام واحد حتى أصاب أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يعتبرهم أصدقاء، فإذا بهم ينصرون عنه عندما كف عن البهو والإسراف. فغضب أبو الحسن ألا يصادق أحدا، ولكنه كان في حاجة دائمة إلى نديم يؤس وحشة، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ دجلة، وينظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير، فيدعوه إلى داره ليفاسمه عشاه، ولا يراه بعد ذلك مها حدث وحشية أن يتعلق به. وفي إحدى الأسياح يتصادف أن يكون عابر السبيل الذي وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه، وقد خرج مشكرا على عاقبة لاستطلاع أسوال الرعية.

وداقت هارون الرشيد صحبه أبي الحسن، فصادفهما يوما، وكانت له أمة عربية يود تحقيقها، فأخبرت بأنه يتنسى أن يصبح حكا ليوم واحد كي يخذ التوالى الظالم وإدم الخانع الذي يأتيه كلما سمع لأعاني والموسيقى تبعث من داره، ويحدثه بأن يشي به، ويصطفره إلى دفع مبلغ من المال بغير صمته. ويقرر هارون الرشيد أن يني أمل رقيقه، ويأتي في كائنه بمادة مخدرة، ويأمر بحمله إلى قصر الخلفاء. وعدم

عند هذا الحد. أما المسرحية الفرنسية التي أبرزت يؤس على بابا وثوراء قاسم كقلبا، فإنها أرادت أن تعبر بصورة مرئية عن عذاب العقراء وندمين من العمال الذين خرجوا إلى الحياة، دون أن يتعلموا أية حرفة أو مهنة (مثل علي بابا)، فوقعوا ضحية استغلال البرجوازية العسة (التي يمتنها قاسم)، تلك البرجوازية التي تطردهم من ديارهم وتخذلهم على اسدر القليل، وتستكثر عليهم أي ورق إصافي. أما ربيده فهي تمثل نوعية من نساء الطبقة البرجوازية، التي تطمع في السلطة والجاه، ولا تنزع عن اتحاد أية وسيلة لتحقيق مآربها، حتى لو انتهى بها الأمر إلى الانحمار في عرصها. ونحن نرى هذه الأرملة لطروب - عداة «وفاة» زوجها - تلعب للقاء على بابا وترأوده عن نفسها طمعا في ثروته، كما أنها لا تسنح من محاولة الإيقاع ببعض صبية المتجر في حبائلها لنشي سوى لمحة الحسية. ولا علاقة بين هذه الصور وألف ليلة، ذلك لأنها تتبع من المجتمع الفرنسي الذي زاد فيه الإجحاف والجشع والاحلال بعد حرب ١٨٧٠، تلك التي دارت رحاها بين فرنسا وألمانيا. وقد عبر عنها كتاب المدونة الطبيعية الذين صوروا الحياة وعلى الصيغة، إميل زولا في قصصه، كما ألح عليها أنطوان مؤسس «المسرح الحر» في إنجراجه مسرحيات معاصريه من أمثال هنري بيك. ومن الجدير بالذكر أن زبدة تشرك في كثير من النسخات من بطة «الباريسية» التي كتبها مؤلف المسرح الطبيعي هنري بيك، وتلك مع «مانا» بطة قصة إميل زولا. وقد كان ونيم بورتاج مولعا بقصص إميل زولا فاقبس للمسرح قصلي المارة،^(١٣) L'Assommoir و«مانا». ولا شك أنه كان يتفكر في حقا سببة باريس، عندما رسم ملامح شخصية ريكة. وعن معتقد أن فانلو وبورتاج خرجا عمدا بالقصة من محيط الدار، حيث يدور كل شيء في تكتم، وبناء على اتفاق سبق، إلى الشارع أو إلى متجر قاسم لإعطاء صورة كاريكاتيرية للصراع بين أفراد مجتمع طبق بعد ادك والمثمنة، وتتدخل فيه السلطة لتصرة القوى على الضعيف، كما حدث عندما طرد قاسم على بابا من مسكنه باسم القانون وبناءه من رجاله.

وإلى جانب هذه الواقعية التي تمثل في متجر قاسم أو «السوق» حسب التعبير الوارد في النص الفرنسي، فإن هذا الخمر يخدم أحباب المصراعى الذي سبق أن قلنا إنه المحور الثالث للتعديلات الداخلة على النص الأصلي، وإياه يعتمد اعتماداً أساسيا على تصوير الطابع الشرق.

ويجد الطابع الشرق في ديكور التابلوهات التي تصور الحياة العامة والحياة الخاصة في الشرق حسب مفهوم الغرب لها. أما اغياه العامة فتلقي بها في السوق الذي يصم إلى جانب الخوايت باعة متحويين ينمي كل منهم بصاعته، والمارة الذين يخالون في ملابس «شرقية» مركشة رابية، ويوحى للمسرح بالمرج الذي يمر السوق «الشرقية». وهناك متجر قاسم الذي يحوى كل عجب وغريب من قباى العطور إلى أكياس التوابل، وسلال الفواكه التي لا تفرح بيرة الفرنسية، والأقشة المطرزة بحبوط من ذهب وفضة، في جانب العناصر والسحاجيد وغيرها من مائس الشرق التليد.

أصحابها ومثلما غلب أبو الحسن لا يكتفى ريفوريس بالانتقام من أعدائه بل يكافئ - أيضا - أخصاءه ، فهو يرسل مائة قطعة ذهبية إلى أخته التي كانت مخطوبة لصديقه الصياد ييميار ولا يجد مهرًا ، كما يأمر توزيع بعض الأموال على رفاقه الصيادين ، فيحصل كل منهم على عشر قطع ذهبية

وإلى هنا نجد أن النص الفرنسي لا يعتمد كثيرا على النص العربي . لكن الجزء التالي يتضمن تعديلات جوهرية ترتبط بأساليب الأدبية ، أو بالأحداث التاريخية والاجتماعية المعاصرة لهذه الرواية . ويأمر ريفوريس بمقد محسن الوزراء ويستمع إلى تقاريرهم فتأكد لديه شكوك كانت تناوره بشأن الأمير قنور ، ذلك أنه - أثناء عمله كصياد - كان يرى سعية تقترب من الحدود . وكان قنور يرسل الصياد ييميار خلسة للاقاء هذه السعية وتبادل الرسائل مع ربابها . وعندما يتقن ريفوريس من خيانة قنور يجد أنه ليس أجبر منه بالأميرة نيميا ، فيصرح لها بحبه ويأمر في نفس الوقت بحشد القوات للدفاع عن الوطن ، وإقامة العرس للاقتراح بالأميرة نيميا . لكن الملك يتدخل في هذه اللحظة فيعطى الصياد شربا مخدرا . ويأمر بإعادته إلى كوحه

ويستيقظ ريفوريس في مسكنه المتواضع فتلتبس عليه الأمور . وتحاول أخته أن تهدئه وتطمئه بأن ما حدث كان مجرد حلم . ويعتقد الصيادون أنه قد عطفه ولكن جون ريفوريس كان من النوع الهادي وقد أنقذه من عشي الأميرة نيميا التي سعت إليه بنفسها لتشرح له ما حدث ، بعد أن تأكدت أنه متفاد الحقيق ، وهي تمسح به عن حياء وتعفيها له .

ويقتررب الملمو من البلاد في هذه الأثناء فيجد الجيش من أهية الاستعداد بفصل أوامر ريفوريس الذي أمط اللثام عن المؤامرة التي كان قنور يدبرها للاستيلاء على العرش . ويشرك ريفوريس في المعركة ويخرج منها مكلفا بالفار ، وينتشر العدو ، فيكافئه الملك على بساته بتزويجه من الأميرة نيميا

عرضت هذه المسرحية عام ١٨٥٢ أي في أعقاب ثورة عام ١٨٤٨ . وإذا كانت الثورة الفرنسية قد أضافت بالملكية واسبلاء ، وأعلنت الحرية والإحياء ، وللأساوة الفاعلة على المزايا الشخصية للمواطنين أيما كان أصلهم ، إذ لا فصل لئيل على فقير إلا بالكفاءة والوطنية - فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر ظل حادلا بالصراع بين الملكية والبلاء من جهة ، والسلطة الحاكمة الجديدة والبرجوازية وحامية الشعب من جهة أخرى . وحيث إن الأدب مرآة للمجتمع فقد رأينا الأدباء يصورون - في مؤلفاتهم - هذا الصراع ، وينادون بتعظيم الطواجز الوهمية للواهية بين الطبقات ، وينددون بحياة «بلاء» لايتورعون عن التآمر مع العدو الأجنبي لحماية مراكبهم أو لسرداد مكانة لايشحقونها . ويذكر - على سبيل المثال - موقفا مشابها لموقف ريفوريس ، نجد في مسرحية رويلاس ليفيكتور هيجو : رويلاس الحارس الأمين والخادم «طيطج» الذي لاحب له ولائيب ، ذلك الذي يأبى منكرا لحضور مجلس الوزراء في قصر ملكة أسبانيا التي كان يحيا في صمت ، ويكشف عن جشع

يعيق أبو الحسن من عمله يعامله الجميع معاملة السطال ، ويصوره «أمير المؤمنين» فتصور أن أمه قد محقق ، وسرعان ما يأمر بجلد الوالي وإعدام المسعد . ومرة أخرى يصح هارون الرشيد المحذر في كأس أبي الحسن ، ويأمر بدجاعة إلى بيته . وعندما يعيق المسكين يتور ويصر على كونه «أمير المؤمنين» . وتعقد الأسرة في به مسا من الحنون ، فتحمسه إلى البهارستان حيث يضم عشرة أيام ، يستعيد حلالها هديه . فيعتقد أن الأمر كان مجرد حلم .

وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالي والإمام فحدث له سبلة ، ويرتاب مرة أخرى في أمر نفسه . غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة ، ويحصل أبو الحسن إلى قصر اخلاقه ، وعندما يعيق هذه المرة بشرح له أمير المؤمنين ما حدث له كي ينفذه من هواجه . ثم يجربه على صدقه وكرمه بأن يروحه من الحديقة الخاصة بالمسكة ربيدة ، ويعمله من خاصته

هذه هي القصة العربية . أما للمسرحية الفرنسية فهي تعتمد على الطويعات ، ألا وهي رغبة إنسان من عامة الشعب في أن يصبح ملكا ليحقق أمنية عزيزة عليه . وتحقق الأمنية بالطريقة نفسها ، أي بفضل تدخل الحاكم نفسه ، ويمر البطلان بالتجربة نفسها ، ويمتقلان من حال إلى حال بين ليلة وضحاها . ويؤدي الاشتغال المفاجئ بكليهما إلى الحنون أو المدهول . ثم يوضح الأمر ويتال البطل منهي أمه

وبالرغم من هذا التشابه الأساسي تختلف المسرحية الفرنسية اختلافا بينا عن القصة العربية . لحوادثها تصور في جزيرة بجاية (وليس في بغداد) ويعطى صياد فقير يدعى ريفوريس أنقذ من العرق شابة جميلة ، وقع في هواها من أول نظرة ، كما يحدث عادة في الأدب الشعبي ، ولم يكن يعرف عنها شيئا ، لكنه احتفظ بجانبها كتذكار لهذه الواقعة . وعندما علم أنها ليست سوى الأميرة نيميا ، وأنها من بنات حرمه الملك ، ينسحب لو علا شأنه فجاءه كي يصبح أهلا لها بها ثم يتام الصياد على الشاطئ بعد أن كتب على الرمال : «آه لو كنت ملكا»

وأثناء رقاذه يمر موكب الملك والأميرة نيميا معه ، فيرى مانقشه الصياد على الرمال ، ويقرر أن يحقق أميته ، ويأمر بتخليده وحمله إلى القصر (مثلا فعل هارون الرشيد)

ولكن لأمر قنور الذي يحب الأميرة نيميا كان قد أمر ريفوريس بعدم إقضاء السر ، طمأ لأن الأميرة كانت مصرة على الزواج من نقيدها ، ولكنه يعرف من الصياد تفاصيل الحداث ، ويأبى للملك فيطلب بداه ، ونقل نيميا الاقتراح به على مصصر . ويعيق بعد ذلك ريفوريس ، ويحدد نفسه في القصر الملكي يطبل معاملة «الملك» فيصرف بشكل يتفق في بعض النواحي مع تصرفات أبي الحسن ، ولكنه يختلف عنها في نواح أخرى مهمة . وهذا الاختلاف هو الذي يحدد نهاية المسرحية . ويأمر ريفوريس بجلد حارس الشاطئ الذي يتجر في المظلمة ، ويستغل وظيفته في السطو على درق الصيادين ، وهو يأمره بأن يرد ما سب من أموال إلى

وهذا التعبير أقرب إلى الحقيقة في عالم بينا قد يكون مشتق من سيميريس ربة الانتقام والعدالة الإغريقية عند الإغريق، التي يحكي نظام الكون، أما ريجورس فهو اسم الإله الذي يمثل تلك الرياح المنظمة التي تأتي من العرم، والتي تنعش السيم في رهبها وبمثل هذا الإنسان الطيب السيل والعدالة من الماء، وينعشها من العرق فتحييه، وتنصره على القدر المعادي.

وأما كان التعبير الواقعي أو الرمزي الذي يمكن أن يعطيه لهذه المسرحية، فيمكن أن نذكر - هنا - أن هذا العصر قد أجمعوا على أنها جذبت الجمهور بطابعها الشرقي وألحاحها العذبة، التي تتماشى مع بساطة الشرق وسحره، بأعانيها وأشعارها الرقيقة التي تترنم بالحب والنصر والسعادة.

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية عرضت في ١٧٧ حفلة عام ١٨٥٢، ثم اختصت بعد ذلك تقريبا، ولم تعاد الظهور إلا في عام ١٨٩٩. وكان لظهورها من جديد أسباب سذكراها بعد قليل، لأنها ترتبط - مباشرة - بالمكانة المرموقة التي أخذت ألف ليلة وليلة تحتلها حيث في الأدب الأوروبي بشكل عام، والفرنسي بشكل خاص.

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوى صداها في كافة أرجاء أوروبا، عندما خرج جوزيف شارل ماردروس بترجمة جديد لألف ليلة، تختلف تماما عن ترجمة جالان، وأطلق عليها «أو ترجمة حرفية كاملة لألف ليلة وليلة». وماردروس كاتب فرنسي (١٨٦٨ - ١٩٤٩) ولد في القاهرة، وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالي ربع قرن، فتنشج بروح الشرق الإسلامي، وتحدث العربية منذ نعومة أظفاره، واستمع إلى الرواة وهم يقصون حكايات الأدب الشعبي، ثم رحل إلى فرنسا حيث أم تعليمه الجامعي، وعمل - بعد ذلك - طليبا في الفن التجارية، مما أتاح له زيارة أفريقيا وآسيا والشرق الأقصى، حيث جمع صورا وخطابات وقصصا أدعها فيها أسماء الترجمة الفرنسية الكاملة لألف ليلة. وكان ماردروس من تلامذة شتيان مالارميه مؤسس المدرسة الرمزية الذي شجعه على النص في ترجمته. وكان مالارميه شديد الإعجاب بفنص القانتازيا، وخاصة الشرق بها. وقد أعاد صياغة «قصص الهند القديمة وإساطيرها» التي نشرتها ميري سومر عام ١٨٧٨، كما ترجم أشعار إدجار آلان بو الذي كان من عشاق الأدب الشرقي. وفي كلتا الحالتين أجمع النقاد على أن نص مالارميه أصل من الأصل. وكان مالارميه بحث أصدقائه وأتباع مدرسه على تجليد الأدب وإثراء اللغة الفرنسية، عن طريق الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية، ويرى أن مترجم الأدب لابد أن يكون أدبيا في لغته الأم التي ينقل إليها. ولذلك نجد كثيرين من أنصار مالارميه وتلامذته «يرجمون» أو «يقبسون» - بالأخرى - عيون الأدب العالمي، ومنهم من اعتمد على الشرق مادة لكتابته، مثل أناتول فرانس مؤلف تاييس حاية الإسكندرية وقديسها، ويير لويس الذي نسي في «الحردويت» ماخضع السكندري الخليسي، وأندريه جد الذي له صلات إنسانية وأدبية

الورراء وحياتهم. وعندما تعلم ملكة أسبانيا حقيقة أمره، وتلمس بعينها مدى بيله الحقيقي وسحره، برعم واضح مركزه ومشته، لا تردد في تفصيله على «بلاء» ليس لهم من النبل إلا مظهره. ولم لا؟ ألم يصنع نابليون، الصابط البسيط، إمبراطورا بفضل كعاسته ودانت به عروش أوروبا الثلاثة رغم حداثة سنه وتواضع أصله. وهكذا نسج أدولف دبيري في ختام مسرحيته يقول بلسان الملك موحها حديثه إلى الأميرة بينا:

«إني آتيك بزواج / جعله انتصاره ورضائي عنه / جديراً بك»

وإذا كانت هذه التعبيرات ترتبط - كما قلنا - بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية المعاصرة، فهناك تعديلات أخرى أدخلها دبيري على النص مشيا مع التيار الأدبي. وأول ملاحظة لنا في هذا الشأن ترتبط بما قاله المؤلف المسرحي في مقدمته. فهو لا يشير إطلاقا إلى النص العربي بل يصرح بأنه اقتبس مسرحيته من قصة هندية. وليس من المستبعد أن تكون هناك قصة هندية مشابهة ومع ذلك فمن زجح أن يكون هذا التصريح نابعا من اهتمام أدبي وفلسفي، جعل المند في ذلك الوقت قبله الأنظار. فكثير من الفلاسفة والأدباء الذين رفضوا فكرة الدين كانوا يادون بالعودة إلى دين طبيعي، بعيدا عن الديانات السماوية الثلاثة المبرلة. وهؤلاء قد استلهموا الفلسفة البوذية وعقيدة مناسخ الأرواح الفالكية على فتاء المادة وبقاء الروح التي قد تتحد مع الطبيعة. وأدولف دبيري بدات كان مؤلفا بالشرق الأقصى، وقد حلف مجموعة من التحف الشرقية القيمة، أوصى بإهداءها إلى الدولة. وهي مازالت محفوظة حتى الآن في متحف حمل اسمه. ومن المحتمل - أيضا - أن يكون الكاتب قد تصور أن قصة ألف ليلة وليلة بعضها من أصل هندي، أو أن يكون قد نقلها عمدا إلى جوارء ليصور الحياة البدائية في ذلك البلد البدي، ويردد مع أهله الأناشيد والاسهالات للألك «براهما». نصف إلى ذلك أن حياة الصيادين كانت - في ذلك الوقت - من الموضوعات الأدبية المحببة، خاصة منذ أن ترم بها الشاعر لامرتين في قصة «جراريل» (١٨٤٩).

لقد كثر - في ذلك العصر - القصص والأشعار المستقاة من الفلسفة الوثنية الكلاسيكية أو الهندوكية أو الفارسية أو الفلمنة انصرية القديمة. وقد حاولنا تتبع هذا الخط لرى ما إذا كانت هذه المسرحية تنصير تفسيراً رمزيا، يتماشى مع هذا الاتجاه، خاصة أن بعض النقاد - أو في يوم ريجورس على الشاطئ والمستيقاظه في القصر نصرا عن «نوت الصوت»، الذي يرى الصوت أثناء الحياة الآخرة التي تنظره نجاها ورونها، وعندما يصحو يحتفظ بذكرى هذا الحلم فيسمى دائما كي يحقق - في الحياة الدنيا - أعمالا حيرة، ترهله لأن يستحق حياة الآخرة التي وعد بها، ورأها أثناء ميتة «الموتة». ولاشك أن هذا التعبير يعتمد على ما نشر وقتئذ عن تلك التجربة الصوتية التي كانت تجري في بعض المعابد البوذية، والتي تحدث بعض نصوص المبروعلبية أيضا - عن إجرائها في معابد إيريس. وإذا سلمنا بهذا الأساس الصوتي يمكن - أيضا - أن نضم للمسرحية إلى طائفة المسرحيات التي تصف الصراع بين الخير والشر.

بأشرفه بصيق المكان عن سردها ، والذي كان من أشد المحمسين
لألف ليلة وليلة ماردروس

وإذا كان كتاب أولئخر للقرن التاسع عشر قد تميروا بلون خاص
من الكتبة عرف بالأسلوب العتي ، فإن ماردروس برع في هذا
نوع ، إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صوراً واستعارات وأمثالا ،
في جملة موسيقية محاكي السجع العربي ، كما تأخذ في الوقت نفسه
بأسماء الرومانسيين «الانسجام للقلد» ذلك الذي أحصوا فيه
استناد الألفاظ للحرس والأنعام التي تبحث عنها عند المتعوي بها .
فجاء الأسلوب مقلداً أو محاكياً للموسيقى . وأسلوب ماردروس
يحاطب الأدب والعين معا ، فهو يمتاز بمهارة فائقة في اختيار الأنواع
وطبقاتها ومدلولاتها ، وإلقاء الصوت أو الطلال على بعض
التفاصيل ، تحسباً مع مفهوم المدرسة التأثيرية أو الانطباعية التي
كانت لا تزال سائدة في الرسم والموسيقى ، والتي اعتمدت عليها
الرمزية اعتماداً كبيراً . أضف إلى ذلك أن ماردروس أدخل على ألف
ليلة عناصر أدبية شائعة . تسير مع اتجاهات المدرسة الرمزية مثل
مدلولات الأسطورة ، ومعنى الظلام . وإبرار كل ما يتعلق
بـ «سحر والشعوذة» و «دفع الشر» و «بدن» . و «نقائض الشرقيين» و
لقول والفعل . كما ألح ماردروس على النواحي الجزئية . بعض
القصص ، وأصغى عن قصص أخرى مسحة صوفية لم تكن فيها
أصلاً ، بل إبه حول الكتاب إلى روبرتوار للقصص الشرقية ، وادمج
فيه قصصاً هندية وبنغالية وتركية وفارسية ، أعاد صياغة الكثير منها
على طريقة مالارميه ، وبشكل يجعلها تتشبه مع النصوص الأدبية
والتيارات الفنية في عصره . ولما - هنا - بسيل التمييز على كتاب
ماردروس الذي لا يمكننا بأية حال من الأحوال أن نعتبره
«ترجمة» (١٢) فهو عمل أدبي ضخم اعتمد جل الاعتقاد ، ولا
أقول كله ، على ألف ليلة ، وسرعان ما تحول بفصل أسلوبه العتي
ومادته الغزيرة إلى مصدر وحى وإلهام للأدباء والفنانين

ونقد أصبحت شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام
١٨٩٩ ، وأطلق اسمها على القصص والأشعار والروايات المستمدة من
ألف ليلة . وفي مجال المسرح - أو هوول للمشاهدة بشكل عام -
أصبحت كل الأعمال الفنية على شهرزاد ، باستثناء مسرحية غنائية
واحدة هي «معروف الإسكافي» التي كتبها ماردروس وبيوني .
وسوف تتناولها أولاً كي لا نقطع بعد ذلك حبل الحديث عن
شهرزاد

و «معروف الإسكافي» من الحكايات المشهورة التي طالما استمتع
بها الصغار والكبار . وتتلمص القصة في أن معروفاً الإسكافي يمر
هارباً من وجه زوجته فاطمة التي جعلت حياته جحماً عقيماً . وفي
الطريق يباحته سيل من الأمطار فيلجأ إلى منزل مهجور . ويسمع
«جنى» اتحانه وشكواه فيأتي لتجده وينقله إلى مدينة عجمان
وهناك يلتق معروفاً بتاجر ثري من أصلقاء طموحه هو عليّ الفاهري ،
الذي يرحب بمعروفاً ويعطيه مالا وكساءً ويؤمّن له لأهل البلد مدعماً
أبه تاجر عتي ، يتنظر قافله التي ستصل من القاهرة محملة بكل بلج
وغريب . ويصدق الجميع ذلك ، خصوصاً أن معروفاً يتفق بغير

حساب ، ويصدق على الفقراء رحمة بهم ، لأنه أدرى الناس
ببؤسهم . ويعلم السلطان بأمره فيوجه من ابنه ، يرغم بمناعة
الإسكافي الذي يطلب من السلطان أن يقرض حتى تصل القافلة
وعمر الأيام ، وبعد صبر السلطان ، خاصة أن معروفاً يسهر في
إعداد المال على الفقراء ، إلى أن غشك الخزانة على الإفلاس
ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافلة ، وعندئذ
يصرح معروفاً لزوجته بكل شيء فتصطحبه بالحرب لأمها عبيد ونحش
عليه بطش أبيها . ويرب معروفاً بيماً نجراً ابنة السلطان أمها بأن
زوجها ذهب مع رسول أخته من القافلة . وأنه سيعود بها عي طبل

ويتدخل القدر مرة أخرى لإنقاذ الإسكافي العتيب ، إذ تفوده
قديماً إلى حفل فلاح يستضيفه ، فيشرح معروفاً في مساعدة الفلاح
ويجرح له الأرض ، وفجأة يصطدم الحراث بعقبة تموق مساره ،
فيحاول معروفاً انتزاعها ، فإذا به يتزع بلادة نحو سردها
والمرداب به كثر ، والكثير له حارس ، والحارس في حذمة صاحب
الحاتم ، والحاتم يأخذه معروفاً فيأمر الخادم بإعداد القافلة الخرافية
التي يعود على رأسها إلى عجمان

ثم تمضي القصة لتروي كيف عرف الوزير سر الحاتم ، فأراد أن
يستولى عليه وعلى العرش في آن ، ولكن روجه معروفاً تتدخل
وتسرد الحاتم ، وتنفذ زوجها وألهاها ثم تحصر فاطمة من القاهرة
وتكرر محاولة الوزير العاشقة ، فتدخل ابن معروفاً وينقذ بابه ويقتل
الحاتم ، ثم يعيش الجميع بعد ذلك في سعادة ووثام حتى الممات

هذه هي قصة معروفاً الإسكافي ، ومن من القصص القليلة
التي لا نجد فيها أي عنصر جري . وقد يكون هذا سر شهرها وإقبال
على ترجمتها ونشرها في الطبقات المخصصة للشباب في كثير من
البلاد . وهي أيضاً من تلك القصص التي يرى فيها تدخل آخر في
حياة الإنسان ، مثلاً تتدخل الآلهة في حياة البشر في قصص
الميثولوجيا الكلاسيكية . وهذه القصة إلى جانب ماخوذة من هاتاريه
تعتمد على فلسفة شعبية أصيلة ، فهي تلح على كرم معروفاً الذي يجبه
الجميع لسعائه ورفقه بالفقراء ، وتقوم على عقيدة الكرم بكونها أن
«الكرم لا يصام» ، كما أن كرم أخلاق معروفاً جعل روحته
والبيئة محبة وتنفذ إلى جانب وقت الشدة . ويدفعه حب للإسابة
واعترافه بالحيل إلى أن يساعد الفلاح في عمله مما أفضى به إلى
اكتشاف الكرم . وإذا كان الكثيرون يحجون على ألف ليلة باللوم لأب
تؤكد صورة الإنسان المنسلط للأقدار ، فهذه القصة - شأن شأن
رحلات سليمان - تلح دمج بساطها إلى المخاطرة والسمي في أرض
الله المراسمة بحثاً عن حياة أفضل ، وعدم التحول من المستقل
المجهول مصداقاً للآية الكريمة «قل إن يصيبنا إلا ما كتب الله لك» .

أضف إلى ذلك أن قصة معروفاً مع الفلاح الذي يجد انكسر في
أرضه تحريف شعبي لقصة المزارع بأبائه الثلاثة ، وهي القصة الرمزية
التي كتبها بيدبا للنحس على العمل والكفاح ، وتناولها - من بعده -
الكاتب الفرنسي لافونتين . حقاً إن معروفاً عاش حياة رعدة في قصر
السلطان ، لكنه استيقظ فجأة ليحد منه مهدداً بالقتل . وفي ذات
القافة «المتغيرة» ، إلا بعد أن شاء يعمل ومكة ، ويحدث الأصر

لقد لجود بكنورها النعمة على من يعرف كيف يتمتع بها .

هذه هي القصة المصرية لعظا وسفري ، قاندا قبل ما دروس بيوتى بها ؟ تتكون القصة من ثلاث مراحل : الأولى قصيرة نسبيا وتلدور أحداثها في القاهرة ، وهي تلتخص في وصف شقاء معروف مع زوجته فاطمة ، أما الثانية فهي الفترة الانتقالية ، فترة انتظار النعمة الوهمية ، وهي تلدور في حيطان بين سوق التجار وقصر السلطان . والثالثة هي فترة « النقي » للتكرار محزن نرى معروفا يغادر ادينية بناء على صبيحة زوجته ، ثم يعود بانقافله . ثم يتدخل الورير الحقود وينبه قسرا بعد أن جرده من الخاتم

وتختطف المسرحية هذه المقدمات أو المراحل الرئيسية ، ولكنها تدخل عليها ثلاثة اختلافات مهمة ستوردها أولا ثم نعرضها ونبررها بعد ذلك

تبدأ المسرحية ، شأنها شأن القصة ، بتصوير حي لبؤس معروف اددى والمسمى الذى يضطره إلى الفرار . وهنا نجد أول اختلاف بين النصين ، فالكاتب الفرنسى يفصل أن يكون رحيل معروف عرا ، ولكن سببته تتحطم وتلق به الأمواج على شاطئ حيطان . هذا هو الاختلاف الأول . أما الاختلاف الجوهري الثاني فهو يرتبط بفرار معروف خوفا من السلطان . وهو في النص الفرنسى لا يمر وحده بل تصحبه الأميرة زوجته التي تقرر - بشجاعة وجسارة - أن تصحب بنعم القصر ، لتتعم بالخبرة في رحاب الطبيعة السحية ، وتقاسم زوجها الإسكافي حياته المقبلة مخلوها وجرها . ولما لاختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل الفلافل والفسائس التي يشهدا قصر السلطان بعد عودة معروف وقامته . وعصرع معروف وأهله ضد الورير ، ثم صد فاطمة زوجة معروف الأولى ، وتدخل ابن معروف لإنقاذ أبيه من براثنها

ورتيب هذه الاختلافات بعدة عوامل جانبية وإن كانت متكاملة ، أهمها نحاشي التكرار والحشو ، وهي أمور لا يستسيغها الذوق الأوروبي وإن كانت مألوقة في ألف ليلة ، ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضغط في التفاصيل ، وتقسيم داخل يرتبط بالبناء المسرحي نفسه ، وأخيرا اختلاف الهدف الذي يسعى الراوى (شهرزاد) إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسى أو المخرج من جهة أخرى . ومن المعروف أن لمسرحية تستغرق عرضها فترة زمنية محددة ، لابد أن تستغل في عرض الأحداث الرئيسية ، في تسلسل مجبول وطبقا لخطة موضوعة . ومن هنا جاء حذف كثير من التفاصيل التي تتخل النص الثرى ولا تنفع . كما قدما . مع الذوق الأوروبي . أضف إلى ذلك أن الكاتب الفرنسى لا يتنى الوضف ، كما هو الحال في القصة المصرية ، وإنما يسعى إلى نسبة المترجمين تمتع فيه ، تتشبه مع مفهوم العرب عن الشرق في ذلك الوقت . فالمسرحية الفرنسية تركز على بعض العناصر المشوقة كمثول روح الهامة ، والبدخ الشرقى الخرافى ، وتدخل الخورق ، والشاعرية والبساطة التي تغير الأشخاص التلقائيين الذين يعيشون على سجيهم ويتمتعون بالشباب والحياة غير آهين بالمستقبل بدى هو « بيد الله » . والواقع أن معروفا في النص الفرنسى شديد شبه بسدباد ، فهو عندما يقرر الانفصال عن زوجته والرحيل إلى

غير روجه لا يتظر حتى يحمله الجبان على راحته إلى خيطان . بل يحتل أول سحنة تخادر الميناء دون تفكير مما قد يأتيه من الرياح أو الللاح ! وعندما تغرق السفينة يتثبت الإسكافي بلوح خشى يحمله إلى زورق نجاة مثلا يصل من قبله السدباد . وهكذا تذكر المسرحية السقطرة مقطوعة « البحر والسفينة » التي تنصها سيمفونية

شهرزاد لريمسكى كورساكوف والتي طبقت شهرها الآفاق في ذلك الحين . ويتجنب الكاتب الفرنسى هذه الوسيلة تكرار تدخل احدث الذى يراه يظهر في القصة المصرية أكثر من مرة ، ليقفل معروفا من القاهرة إلى حيطان ، ثم من حيطان إلى الربع الخاوى ، ثم يعود به إلى قصر السلطان . وهكذا يظهر الحان في المسرحية مرة واحدة . ويقتصر دوره على إيقاد معروف ، وحلق القادة السحرية التي يعود على رأسها إلى حيطان . ويستحلم المؤلف الفرنسى الحان استعد ما كلاسيكيا ، يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية التي يظهر فيها مبعوث العناية الإلهية « Deus ex machina » عندما يتأزم الموقف . لينقد البطل ، ويسمح للمؤلف بوصف نهاية سعيدة للمسرحية والأحداث التي تشتمل عليها المسرحية بعد ذلك بكل ما عينا من صراع بين معروف ومناصبه وحشاده ، لانتمى المؤلف الفرنسى في شئ ، فهو يحددها . ويختتم مسرحيته بعودة القافلة التي يتخذ المخرج ثم عرض ما غويوه من اللعائس اليراققة ، ويتحول المسرح إلى سيمفونية من الأصواء والألوان والألحان ، ونظام الرلائم والأفراح ، ويشهد النظارة عرضا جذابا ساحرا ، ويترجم الجميع بقصة هد الحب للعجب الذى جمع بين « الإسكافي وبنت السدباد »

شاهد الجمهور الفرنسى هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩١١ . فكانت بمثابة توديع وشجاعة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وهي فترة سميت « بالعصر الحميل » لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإيمان على الحياة وحب الخيال والبحث عن آفاق شاعرية غاربة ، تمثلت في أحاديث « شهرزاد » . وطوال تلك الفترة ، وحتى هنا بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضا ، نلاحظ أن كل الأعمال الفنية المقتسة من ألف ليلة ، منها اختلف نوعها ومضمونها ، نعمل حراتا واحدا موخدا هو « شهرزاد »

ولقد سبق أن أشرنا إلى سيمفونية ريمسكى كورساكوف « وعود موصح أن هذا الموسيقى ألف « شهرزاد » عام ١٨٨٨ عندما كان مالا ميمو مدرسته يشيدون بالشرق وسحره الأخاد . ولكن معرفة هذه السيمفونية ظلت قاصرة على الخاصة ، إلى أن نشر ماردروس ترجمته عام ١٨٩٩ ، وعندئذ عرف كوشرتو لاموريه سيمفونية ريمسكى كورساكوف لأول مرة أمام جمهور عام في ١٨٩٩ / ٣ / ٥ . وتتكون هذه السيمفونية من أربع مقطوعات مستوحاة من ترجمته جالان وهي « البحر والسفينة (سفينة سدباد) » ، « قصة الأمير القلندري » ، « الأمير الشاب والأميرة الشابة » ، و« عيد في بغداد » . وترتطم السفينة بصخرة معنطيسية على شكل محارب من النحاس ، فتتحطم

هذا وقد وصف ريمسكى كورساكوف سيمفونته هذه بأنها عبارة عن «حجعات من ألف ليلة» يجمع بينها وحدة الموضوع والموتيفات وهي منظر سحري يرى فيه صورة أسطورية ذات طابع شرقي.

وعن يعتقد أن هذا التعريف ينطبق على كل الأعمال الفنية والأدبية التي ظهرت في تلك الفترة أي كانت القصص والموضوعات التي تناولها. فهي هو سيرج دياجيف يخرج عام ١٩٠٦ بأية «شهرزاد» الذي استوحاه من الخيال ريمسكى كورساكوف. لكنه اعتمد على أشعار ميشيل جورج ميشيل الذي يروي في أسلوب هنائي الرواية الافتتاحية لألف ليلة - والمقطوعات الأربع - التي يتكون منها الباليه هي: «حزن السلطان» و«انتصار الزوج» و«مدحمة الهطبات» و«مصرع شهرزاد».

وصى عن البيان أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما احتواه من بزرع ومجون، وهما المصراعان الأساسيان، والانطباع الأول الذي يرحب به الفري من مطالعة افتتاحية ألف ليلة. وبدون هذه الفكرة سلطت على ذهن الكاتب، لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائيات، فهي تلقى حتفها في نهاية الباليه، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهریار، وفي هذا ما فيه من إجحاف بحق الملكة العظيمة المثقفة التي ردت للمرأة اعتبارها. والأمر من ذلك أن شاعر آخر، وهو راؤول جانسبورج، يعود إلى الفكرة نفسها عام ١٩٣١ في ذلك التاريخ قدمت أوبرا مونت كارلو «أوبرا شهرزاد» من أحد ريمسكى كورساكوف وأشعار راؤول جانسبورج، الذي وصف هذه المأساة الشعرية قائلا: «إن قصة شرقية ذات ألوان راقية، وأشودة حب عارم يائس وموت عيب، مع شاعريتها من أعماق القلب».

والكاتب يصور - هنا - شهرزاد زاهدة، عارفة عن كل ما يحيط بها من متاع حسية، ولكنه لا يرد ذلك إلى إخلاصها لشهریار، وإنما لتسكها بحبيب غائب، شئت معه، وشهدت الصحراء حبيباً وهو يمشي مع الأيام، ثم أصرفت عنه، وركت إلى شهریار، لكنها ظلت ودية للحبيب الغائب «إسماعيل» الذي يعود فجأة فيشد الحيطان معاً «أشودة الحب والموت» قبل أن يأمر شهریار بقتلها إسماعيل.

وكي نساعد محك أو نلقي حتى، تركت إلى الأبد تلك القيمة المباركة التي شهدت حبك حيث وعدت كلانا الآخر بأن يكون له، شهرزاد... هل سبت كل ذلك... هل نسبت ليالي الأس؟ تلك الليالي التي كانت أجمل من الصباح ليالي كانت الزهور تفتح فيها ككوسها كي يوشف منها الحبل رقيق الحب!

شهرزاد:

«انظر إلى أيها الحبيب... لا لم أنس شيئاً بل كنت في انتظارك، في انتظار الحب والموت»

وتأتي شهرزاد أن يحسها الخللاد، فتترع منه اسحر، وتعطيه لحبيبها الذي يقتلها، ثم يبعد الحجر في قلبه. وهكذا يخرج الموت دماء حيين عرفت يسبها الحياه والأقدار!

وحتى لنا أن نتساءل عن سر هذا الإجحاف على قتل شهرزاد في إنتاج تلك الفترة. لاشك أن هذه النظرة السوداوية سببها أحداث الحرب العالمية التي اجتاحت كل مكان، ناشرة الدمار والخراب والشك في كل القيم الخلقية والروحية. ولكن عندما تنحصر موجة هذا التشاؤم، بعد الحرب العالمية الثانية، يرى النجدة تعود مع ابتلاج فجر جديد، وتأتي «شهرزاد» أخرى عام ١٩٤٨ بحملها إلى أوروبا كاتب ولد وشب في بلاد ما وراء الأطلنطي (أوروغواي) ألا وهو جول سورفيل (١٨٨٤ - ١٩٦٠). وتصير كتابات سورفيل الثرية والشعرية بالخيال والفانتازيا، ولكنه يعرف كيف يصل طابعا إنسانيا على العناصر الخارقة والخرافية. وهذا ما نجده في مسرحية شهرزاد التي تولى إنتاجها - لأول مرة - جان غيلار، في إطار أثرى أسطوري هو قصر اللبابوات في أمبون.

وتتكرر مسرحية «شهرزاد» - هذه المرة - على الشخصيات الأربع الرئيسية المعروفة: شهرزاد، ديارراد، وشهریار شاه زمان، ولكلها شخصيات مفرسة، شأنها شأن قصر شهریار، وبلاطه الذي يختلف اختلافاً بينا عن القصور الساسانية والشرقية. ويعيش شهریار «الفرسي» في قصره محاطاً برجال البلاط وعلى رأسهم وزيره «وتاه». لذلك فإن شهریار وشهرمان يعرفان شهرزاد وأنها معرفة تامة. ونحن نشاهد شهرزاد تشق في أرجاء القصر، ونطالع في المكتبة الملكية، وتتفقد مع الملك في أمور عامة، خاصة قبل أن تصبح زوجته. وعندما تأتي الأمهات إلى القصر مدعورات، باحثات عن بناتهن اللاتي اقترن بين الملك على التوالي (كما هو الحال في القصة الأصلية)، تقرر شهرزاد وصح حد هذه المأساة، وهي التي تعرض على شهریار أن يتزوجها! لكن شهریار يجمع في ذلك قائلاً: إنه يفضل أن تصبح محطية له، ويتعارض كل ذلك - بالطبع - تعارضاً تاماً مع تقاليد بني ساسان!

ويتزوج شهریار من شهرزاد التي تصطحب معها أخبأ ديارراد، لتقوم بدورها التقليدي في طلب حكاية كل ليلة. ولكن النص الفرنسي لا يقترب من النص العربي إلا ليعتد عنه. فهي هو شهریار يبدو غير مرتاح لهذا الوضع اللاإنساني، وينسأله عن اشاعر التي يمكن أن تصطب في صدر هذه الفتاة التي تشهد حبيباً في صمت، فيعرض على أخيه الزواج منها، وعندما يرفض شاه زمان تلبية هذا الطلب، يرى شهریار - في رفضه - جرحاً لكرمه ديارراد، فيقرر أن يحلها محطية له كي «يواسيها». وتقبل شهرزاد ذلك الوضع المشاد في رضوخ «مصطع» قائلة: «نحن جميعاً ملك للسلطان، شأننا شأن كل ما يصمه القصر من نسيان».

أما شهریار نفسه فيبدو غير مرتاح لمثلك أخيه، خاصة عندما يعلم أن هناك مؤامرة تحاك ضده، وأن أخاه مشترك فيها، فيحضر ساحرة تسقيه شراب «الاعتراف» ليكشف سر بقاله في القصر ورفضه الزواج من ديارراد. وعندئذ يعترف شاه زمان اعترافاً مدحلاً، فهو

يتم بالقدوة في كنف شهر زاده ولكن لكي يعيش في زهد ، يقيم معه في حب الله . ونحن لا نستطيع أن نجزم بوجود تأثير مباشر ، في حالة عزيز أباظة أو غيره ، وإنما هو اتجاه عام في معالجة الأساطير بنظرة إنسانية ، نراها في الغرب والشرق على السواء .

وهكذا فإن قصص ألف ليلة وليلة التي عرفت المسرح الفرنسي بحصل ترجمات ألف ليلة قد اعتمدت - رغم اختلاف موضوعاتها - على قاسم مشترك أعظم ، هو تصوير الجو الشرق والبيئة الشرقية بشكل لم يخل من المبالغة . وظلت تعتمد على المبالغة في وصف البذخ للشرق والأحباب والشاعر البدائي . ويعمل التقدم المعنى الذي حظي به المسرح الفرنسي استطاع المخرجون أن يتحدثوا الطائفة ، بالمناظر الشرقية الغريبة ، وتتميز الألعاب السحرية ، كما هو الحال في مسرحية سورفيل . ولكننا نلاحظ - أيضا - أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذي شاهد ميلادها ، سواء كان ذلك عن طريق الأحداث التي أقيمت في موضوع المسرحية ، أو في أسلوب معالجتها لهذا الموضوع أو ذلك . وتتأوله من زوايا معينة . وقد يبا كيف اشتملت هذه المسرحيات على مفاهيم أدبية وعناصر سياسية واجتماعية ، بل سيكولوجية لا وجود لها في ألف ليلة . ولقد حاول كتاب القرن العشرين - الذين ركزوا الأصواء على قصة شهر يار وشهر زاد - أن يدرسوا العلاقة الغريبة بين الزوجين وتطورها ، وانعكاسها بالأحداث التي تحيط بهما ، وعلاقتها بأشخاص آخرين ، وما يقود إليه ذلك . ومن هنا كانت الخاتمة التي تختلف في كل مسرحية عنها في الأخرى ، وتشبه جميعها في اختلافها التام عن الخاتمة التقليدية لألف ليلة . وتعتمد هذه الدراسة على المفاهيم الحديثة لطعم النص ، في نظره إلى الفرد والجماعة ، وعلم النفس الاجتماعي ، ولكنها تتبع - بالمثل - أسلوب معالجة الأساطير في القرن العشرين ، وما تركز عليه هذه المعالجة من الزوايا الإنسانية ، وما تعبر به - في حس الوقت - عن القلاقل التي هزت الفرد والجماعة ، ووعزت الإيمان والثقة في المستقبل وفي الناس ، فأدت إلى الفرد وعدم الاستقرار النفسي والتعزم بالحياة ، وأثارت الكثير من التساؤلات حول قضايا أزلية ، أو وقتية . وهذا كله محدد في صورة فنية مختلفة ، منها القصص ومنها المسرحي ، منها الحر ومنها للأساوي ، في الأساطير التي تناوها سارتر (الدياب) ، وكامو (سيريف) ، وكوكو (أوديب وأسرته في «الآلة الجهنمية» ثم «أرجوس») ، بوجان أنوي (أنجيونا ، أوريليس ، .. الخ) وجان جيروود ، وما أكثر الأساطير التي تناوها . وقد اتبع توفيق الحكيم نفس الأسلوب في مسرحية «شهر زاد» التي كرمت المسرح الذهني ، وعبرت بطريقة «عربية» عن مسألة النفس الشريرة ، في تطعيمها إلى المعرفة وتعرف سر الوجود .

وبذلك نرى كيف ظلت ألف ليلة ليستوى الخاصة والعامة ، على اختلاف مشاربهم ، ونقلت في مرونة هائلة عناصر وتيارات مشابهة ولا ريب في أنها منطل - في المستقبل - ممينا لا يصب ، ووسيلة مزدوجة لإحياء التراث ، والانطلاق من الأصالة إلى الإبداع والتجديد

لا يريد أن يارح الملكة لأنه يحب شهر زاد . وتثور نائرة شهر يار ، ويأمر بأن يرح بشاه زمان وشهر زاد في السجن ، وأن تقطع أيديهما . نكر شهر زاد تستجد بالحصان المسحور الذي يلي نداءها ، ويتفقد السجين ويحملها على أحسنه السحرية بعيدا عن الملكة . عندئذ يحس حيون شهر يار ويستشيط غضبا ، ويأمر الساحرة بإرجاعها ، لكن الساحرة سرّا به ، ويتحول المسرح إلى ساحة للألعاب السحرية ، ويرى شهر زاد نسج في الأثير . ويطل القصر ويهبط بين السهول وجوق المصاب كريمة في مهب الريح ، وتعرف الساحرة بمجزها عن إرجاع شهر زاد ، وتصرف تاركة شهر يار بها لليأس والهم ونندم . عندئذ تعود شهر زاد مصطحبة شاه زمان ، فيقرر الملك الذي هزته هذه التجربة القاسية أن يلقي قانون «قتل الزوجات» ، ويبدل لأحبه عن العرش ، ويسحب من هذه المعصية ، ليعيش في هدوء تام ، يقيم فيه بحب شهر زاد

هذه هي مسرحية سورفيل . ونحن إذا قارنا بينها وبين كل ما كتب قبلها عن شهر زاد وجدنا أنها أقرب الأعمال الفرنسية إلى «الأسطورة الأصيلة» ومع ذلك فهي تحمل طابع القرن العشرين . ولا يقتصر ذلك على تقاليد القصر وتصرفات أهم الشخصيات ، فامسرحية توحى - أيضا - بالقلق وعدم الاستقرار المادي والنفسي الذي يعاني منه العصر ، والذي صور سورفيل بشكل رمزي في تلاعب الساحرة بشهر يار وقصره الذي نراه بتأرجح بين صعود وهبوط ، وتغير المسرحية - بالمثل - هي بعض الاهتمامات الإنسانية ، حتى وهي تصور السحر والخرافات المستقاة من ألف ليلة ، فأحصان المسحور مثلا عندما يأتي لإفقاد شهر زاد من متاعها الأرضية يسر إليها قائلا : «ها أبدأ عليك قلبي ونفسي» ، أنا الذي لا يهبط إلى الأرض ولا يصعد إلى السماء إلا عن اقتناع بعدالة القصة» ، ويحاول الساحرة في سحرها من شهر يار أن تفهمه أنه ليس قادرا على كل شيء ، بل هناك - دائما - من هو أقوى منه ، ومن الميثيادن - أن يحاول إقصاء كل إنسان وكل شيء لرجائه وأهوائه . ويتدخل السحر أكثر من مرة ، ليكشف عما يكنه الإنسان في صدره وبجبهه حتى عن نفسه ، عندما يتناول شاه زمان شراب «الاحمر» ، يكشف عن سريره ، ويحوص معه سورفيل في أعماق اللاشعور الذي يصرع صغاة ، يبرح شاه زمان بأماله وآلامه . ولكن حب شاه زمان لشهر زاد حب مته عن الشهوات الحسية ، فهو يرى فيها مثلا أعلى للمرأة التي تجمع بين الجمال والدكاء والحكمة والثقافة ، وهي الصورة العملية التي ترسمها ألف ليلة وليلة لشهر زاد وشهر يار ، يدرك قيمة شهر زاد بعد أن يفقدها ، وما يكاد يستردها حتى يراه بفصل صحتها على مملكته بأسرها . وهكذا يرد سورفيل إلى شهر زاد اعتبارها الذي سبه بها جورج ميشيل ، وراؤول جانسبورج

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن الشاعر عزيز أباظة تناول في مسرحية شهر يار بعض الأفكار التي نجدتها عند سورفيل ، خاصة فيما يتعلق بالصراع الذي يدور في ساحة القصر ، وتفرق شهر يار بين شهر زاد وديار زاد اللذين ترمزان - في مسرحية عزيز أباظة - إلى العقل والحسد ، وتخل شهر يار عن الحكم - في خاتمة المسرحية - لا لكي

هوامش

- (١) ونسعى للتعبير هو أن تعاطي الحشر يؤدي إلى الخلاك
- (٢) هذه القصة موجودة بعنوان «أبو الحسن النمل مع هارون الرشيد» في طبعة بيروت الصادرة عن مطبعة الكاثوليكية (١٨٨٩ - ١٨٩٠) ، المجلد الثاني ، ص ١٥٣ وما يليها
- (٣) انظر د. هيام أبو الحسن - «الدكتور هارونوس مترجم ألف ليلة وليلة» باريس - رسائل الموربون ، ١٩٦٩

مصادر البحث

هذا البحث يعتمد على قراءات وملاحظات شخصية ، وتطبيق كبرج لتقارن بين على أساس الخلفية الثقافية وللمرء بالادب والواقعي العربي والفرنسي بشكل عام . وس نتم لاستطاع أن يعطي القارئ أي مبرمج مباشرة . وهناك دراسات نشرت بالفرنسية على الأنص من تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبي بشكل عام ، أو عن مفهوم الغرب لبعض هذه الحكايات . ونذكر منها على سبيل المثال

Aboul - Hussein, Hiam et Pellat, Charles **Schérazade, Personnage Littéraire**, Soed, Alger 1975.

Bammate, Nagn - oud - Dine: «Thèmes et Rythmes des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale**, juillet 1953.

Boschet, Adolphe «Marouf, Savetier du Caire» in **Echo**, Le 26 - 6- 1928.

Buisson, M. **Le Secret de Schérazade**, P. U. F. Paris 1961

Brunel, R. «Mârouf savetier du Caire» in **L'Ouvrier**, le 24 - 6- 1928.

Cocteau, Y. «Prestiges des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale**, juillet 1953.

Elisseeff, N. **Thèmes et Motifs des Mille et une Nuits**, Argyrouth 1949

Hofmann, R. M. **Rimsky - Korsakov**, Paris, Lammerton, 1958.

Schneider, L. «Mârouf, savetier du Caire» in **le Gaulois**, le 24 - 6- 1928.

Ular, A. «les Mille et une Nuits» in, **Revue Blanche** 1^{er} Juin 1899.

صورة مصر

بين الأسطورة والواقع

في الرواية الفرنسية

في الربع الأول

من القرن العشرين

عبد المنعم محمد تنحلاته

مقدمة

إنه لشيء مهم . وليس هريما ، أن نلاحظ أن انتشار الدراسات التي تظهر من أن إلى آخر
عن مصر ، تناسب إجمالاً وحاجات الباحثين ومطالبهم ، فالبحث والنقد لا تطور
مستمر . والأولية لدى الباحثين هي متابعة هذا التطور . ونحن نؤمن أن هذه الصفحات
تأتي عن قرب هذا التطور

أولاً : لأنها تستجيب لظهور شامل معين عن البحث المعاصر
وثانياً : لأنها لا تمثل مطلقاً إضافة بسيطة إلى ما هو موجود فعلاً، ولكن تؤكد - على
الأقل - أعمالاً سابقة ، إن لم تكن تحمل أصالة أكيدة . ونبادر فنقول، إن فائدة أي دراسة
تظل دائماً موضعاً للنقاش ، لأنها تتعلق بوجهة نظر شخصية ودائية للناقد . ومع ذلك
فنحن لن نتخلى عن مسؤوليتنا ، ولا عن جانب الموضوعية التي لا هي بها لكل من
يحلل أي دراسة مقارنة .

ويجب أن نصيب أن العهد الزمني والتاريخي الذي نعمله هذه
الروايات لا يعني أبداً بعدها الأسطوري . وفي الحقيقة فإن الذي نرى
حديثاً في الأبحاث الأسطورية ، يعطينا مَنَداً من مواد ، وعصر من
التعكير ، لا يستهان بها .

واستخدامنا للمعطيات التي يمكن أن يقدمها العالم الأسطوري
لهذه الروايات ، التي تتحد من عصر مادة لها ، ليس - في النظره
الأولى - سوى استغلال من زاوية معينة للمعلومات التي يقدمها
المصمون الروائي

وفي هذا الإطار فنحن نبحث في توصيف المظهر الأسطوري الذي

وحينما نذكر في عدد الروايات التي ظهرت في فرنسا في الربع
أول من القرن العشرين (وكانت مصر محوراً) سندعش قليلاً
لصنع هذه الروايات ، ولقمة أهميتها ، فالأصالة الأدبية فيها ،
وطول النفس ، معتقدان ، للدرجة أنها لم تلفت نظر النقاد . ولكن
لأن مصرى ، ولكن أنخلق لها وجوداً قديماً مفقوداً حتى اليوم ، فقد
رأيت أن أحصنها لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبي
والاجتماعي والتاريخي والأسطوري . وباختصار ، أقوم بناء تحليلياً لهذه
الروايات ، عميق التحليل ، بحيث الأبيّة والمعاني الأدبية تتداخل في
علاقات معبرة مع الأسبى الاجتماعية والتاريخية والأسطورية .

والحرب العالمية الأولى ، كل ذلك شد انتباه الكتاب والقراء نحو موضوعات أخرى أكثر حيوية وأهمية .
كل ذلك يقصر قصر النص الأدبي لتلك الروايات وعبرها ؛
الواضح

وإذا تبعنا الزمن والتاريخ الذي تعالج هذه الروايات ، فإن
سنداً بدراسة تلك التي تعالج موضوعات عن مصر القديمة
الفرعونية . ولقد وجد الروائيون في مصر ، بموضوعها وأساطيرها ،
المكان المناسب للتحلل الرمزي لمواقف إنسانية وأسطورية شلت
انتباههم

هكذا نجد Sangle, Guerlin, Guédy في
رواياتهم^(١) يستندون مصر الأسطورية من خلال مجموعة كبيرة من
التحقيقات المعاصرة الأسطورية شديدة القوة ، مثل
Pseumouth, Ringir, Nitaokrit, Ousitate Hermerah, Sidia .
ولقد غزا الكهنة المؤطرون الغامضون ، والظروف التاريخية التي
ولدت الأساطير والأدب ، خيال هؤلاء الروائيين ؛
ولذلك نكتشف في رواياتهم الأسطورة في حانة من الشاهد
والمعالية .

وهناك روايتان أخريان^(٢) يتحدثان عن مصر تحت الاحتلال
الإنجليزي . وعن تروى في واحدة منها هذا البلاء الذي أصاب مصر
على يد طعنة من الطليبين والمغامرين ، فأصبحت مصر مرتبة لحفنة
من النصابين بلا إيمان أو قانون ؛ أتوا مصر بحثاً عن الثراء السريع .
هذه الطعنة العاسدة ومغامراتها هي التي لفتت انتباهنا في رواية
Lambelin ، ضمن عناصر أخرى في الروايتين ستكون
موضوع تحليلنا تحت شعار مصر الحديثة^(٣)

أولاً - مصر القديمة : مصر الأسطورة :

مصر القديمة ، سواء أدركها الكتاب بقولهم ، أو اختصروها في
أحلامهم ، أصبحت ذلك المكان المشترك من العالم . وقد أوضح
Curtius أهميتها في العالم القديم والمصور الوسطى ، ومارت
حق أيماننا هذه تشد العالم كله . أسطورة مصر أسطورة أصيلة تسيطر
على عقول الذين يحلمون بهذا البلد « ذى البطن الممدود » الذي
يتمتع ، من طريق فمه للدلتا ، البحر الأبيض المتوسط ، وما مر به
من حضارات ، محترنا كل ذلك ، نحاطها إياه في تحريض^(٤) . وقد
ظل ذلك البلد القديم ، بلد الغموض والأسرار ، منطقة الخفايا
والوهم . إنه غموض وجد في أي الهول شعارة ، ونشكيل الذي
نعرف فيه ازدواجية مصر ، ومسعنا غير المستقرة ، وسرها الذي لم
تتمكن أية معرفة من اكتشافه أو إفشائه . في آثارها بعد لمسى لنقع
والمحير الذي يميز الزمر^(٥) . هكذا خلقت أسطورة مصر في عقل
هؤلاء الروائيين الذين نغفلوا من مصر موضوعاً لرواياتهم ، متأثرين
بالأسطورة « هذا المنتج ، من خلق الإنسان البدائي أمام مظاهر الحياة
التي صجر عن تصويرها وفهمها^(٦) » هذه المجموعة من العناصر
القديمة التي انتقلت عن طريق حفظ التقاليد ، ونقى تعامل مع

تحوير هذه الرواية أو تلك ، موضحين المشرائح الأسطورية التي تعمل
داخل كل رواية على حدة ، ثم مقارنتها بالأبوية الأسطورية التي
تحويرها رواية أخرى . إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التي
تحويرها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة ؛ لأنها تساعدنا على
تعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطوري لتلك الروايات ، التي هي
الوحد المحقق في ظروف تاريخية لتلك العالم .

إن المقارنة التي تبدو عملية ، تسعى للوصول إلى البناء الواحد
المشترك للرسالة الأسطورية التي تحويرها كل رواية ، وتحديد علاقتها
بالرسائل الأخرى في روايات أخرى ، فحصل إلى زيادة معرفتنا
بالرسالة والأبوية الأسطورية الملازمة لها في آن واحد .

ويساعدنا علم الأساطير المقارن على البحث عن القوانين
الأسطورية التي تعمل داخل العالم الروائي للروايات التي نحللها من
جانب ، ونسألهما - من جانب آخر - على البحث عن الوظيفة
مطلبة - على نحو ما ترى عبد البروت ، أي على الأعمال والأحداث
التي تولد الرواية عند مجتمعا في مقاطع . ولقد أقمنا فصلاً للمرج
الذي أثبتته فلاحير بروت ، لكي يستخلص الصفات الخاصة بالقصة
الروائية ، بصواب مشروعتنا لترتيب عوالم رواياتنا ، المؤسس على
صفات سيوية خاصة

ونلاحظ ببساطة لكل هذه الروايات عن مصر القديمة
خصوصاً ، ثبت أنه يوجد ميل لتكرارية ، سواء بالأسلوب للأحداث
أو بالشخصيات أو للوصف . فمن نكتشف في مجموع هذه الروايات
عناداً متبادلاً بين بعض العناصر الأسطورية . وبمثل هذا العناد ،
في أغلب الأحيان ، تقارباً وعلاقة نسبية ، نصحح لنطلق معنى .

وبلاحظ أيضاً ، في رواياتنا هذه ، أن الشخصيات تلعب دوراً
مهماً ، فهي وحدها تنظم العناصر الأخرى . وتبدو العلاقات بين هذه
الشخصيات مختلفة بسبب كثرتها ، ولكننا نلاحظ سريعاً أنه من
يسهل أن نحدد في أربع نقاط ، تكون المحور الأساسي لكل
الروايات ، هي : الرغبة ، والاتصال ، والمشاركة ، والفشل .

ويمكن أن تدرج كل العلاقات الأخرى تحت هذه العلاقات
الأربع

وفي البداية ، عندما نحصي كل المصادر للمسكة للرواية الفرنسية
عن مصر ، في بداية القرن العشرين ، يبدو سؤال يفرض نفسه قليلاً
على المؤرخ الأدبي : لماذا أصبحت هذه الرواية قليلة الأهمية بالنسبة
لأحياء الأدبي في فرنسا ؟ ولماذا كانت هذه الروايات وكتابتها أسيرة
دائرة ثانوية غير معروفة ؟

أولاً ، إن في ذلك علامة تغير بالنسبة للقرن التاسع عشر والتاسع
عشر الذي شهد كثيراً من الأعمال الأدبية عن مصر ، نالت شهرة
كبيرة هي وأصحابها^(٧) . ويبدو أن انحسار موجة الرومانسية ، وتشبع
السوق الأوروبي بالقصص عن الشرق ، والتهديد الألفاني لأوروبا ،
ومعاهدة سايكس بيكوف بين إنجلترا وفرنسا ، ثم الأزمة الأوروبية

مستعراً . وجد شعب طيبة كله يصبح بالخمسة له ، وأندسة نهدي من الفرج ، تستقبله ويحييه . كان المرتقة يلقون بأنفسهم تحت عديبه . في التراب علامة على الفرج . وفي المعابد ، كان الكهنة المسجون يقدمون القرابين للنجوم باسم ملك الملوك هرعوى ، والطير كاس نطير فوق موكة وترعوف فوق رأسه . وهكذا وصل وسط سببنة طويلة من الفجار إلى المدينة الملكية . هناك كانت كل المعصية المكبة واضحة . كان القصر يتلأأ في ثراء خراف لم يسبق به أحد ^(١٨)

ولكن برغم أن العمل البطول في الأسطورة يقوم به رجال . كان يحدث أحيانا أن تقوم به امرأة ^(١٩) . ومن الطبيعي أن هذا الحلم الأسطوري لا تقوم به إلا امرأة من نوع معين ، غالبا ما تكون امرأة عامضة صعبة المراس ، لا يمكن الوصول إليها ، قوية تعرى البطل وتخلقه شوة . والطبيعة وهت هذه المرأة العامضة الراجدية ، التي تكشف سلوكها في ظروف استثنائية وصعبة عن قوة روح تحاور مستوى النساء العاديات ، دورا حاسما في مصير الرجل ، ذلك الذي يبدو غالبا سلبيا بين يديها .

هذه المرأة القاسية - في هذه الرواية - هي سيديا سببنة سميراميس وهيلين وهيروديال وسالومي وثايس وهيباتيا . وقد جعل لها Guody في روايته أنثى كليونباترة العاتقة . العاتقة الناعمة . ومر الرغبة والعظمة التي لا تلب . إلهة الحزن المنددة . والحبال الملعون ، الوحش الكاسر ، اللامبية الجامدة ، الصموح ، الميادرة ، الحميلة ، التي لا تقاوم ، العامضة ، سيديا هنا مثل كليونباترة كوريفيانا تماما ، ذات جمال إلهي وحشي لا يقاوم ، في الكثير من السحر والتقدمية وقوة الإغراء والرهبة . « يقال إنك قتلت الشمس ... إنها تنظر إليك عند غروبها . تبكي دما . إنك ضمنية في هذا القتل . في ذلك اللون القرمزي لك جمال النجوم الشريرة والآلهة المهرمة » ^(٢٠) . إنها أكمل امرأة وجدت حتى الآن .. أكرم من امرأة ، امرأة الحلم ذات الحبال الطامعي : « وحيا وآها هكذا جميلة جدا ، تعجب لماذا فقد إخوانه عقولهم فصحب » ^(٢١) . ومع هذا الحبال الخطير تلاحظ هنا دور المرأة القدرية ، في امتلائه الخفيف ، الذي يجده دائما في الأسطورة والخرافة والمنحمة كل شيء معد في الرواية لخلق الوظيفة الأسطورية للمرأة الضمنية ، الخطيرة ، المرأة التي يتناما الجميع ، ويعشاشا الجميع : سيديا . هناك أولا هذا الجو الرائع المناسب لتعظيم دور المرأة ، وهناك القلق الملح ، والخضوع المطلق للأنتى الخالدة ، للحيوان الفرج ، سيديا ، التي تحرك كل أبطال الرواية :

« نظروا .. وأمام ما رأوا أعلفوا حيوسهم ، ثم ضحروا .. وأمام ما يبر مطرانهم .. ركعوا لها » ^(٢٢) . امرأة تجلب الخائن دائما إلى شفة أحلامهم . هي السبع العطر لكل الأحلام الخالدة ^(٢٣) .

وفي الرواية يلخص لنا السطل أوزيتارت Oustarte التأثير الغامض والسحري لحبال سيديا على الرجال . « البيان من شعيتك ، والموت في عبيك ، والسعادة بإلهي في جسدك الثماني » ^(٢٤) . وبلغ من تأثير سيديا على أوزيتارت أنها بعد أن

ألهة . ومخلوقات مؤفة . ومعارك أبطال ^(٢٥) . حاول هؤلاء الروائيون الوصول إلى النبع المصني الذي يمكنهم من تعميق الخيال المصنعي لدى تشع لأسطورة في أمثاته ، ليسلموها - في النهاية - وحدهم . بعيد عن حياتهم الخاصة . فشاركوا في مجلي لأسطورة . « ننت السلطة المخوية التي تطلق منها ، وتصل إليها . كل لوحات الخيال القوي الجامع » ^(٢٦) . والأسطورة عموما - وأسطورة مصر خاصة - عذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل يمرى للواقع - نحو حرية شامه بالسبة للمكان ، وإدراك حديد للزمان ، هو عجب سيد للبحر . ونقل للواقع إلى اللاواقع . وعن هنا بحس صلب ظاهرة الأسطورة التي تتحدد بوصفها ظاهرة اتصال ، اتصال بين هؤلاء الكتاب ومصر . لقاء ثابر حلمهم بالإنسان المصري القديم العاتق السامي صورا أسطورية في حياهم ولاوعيهم ^(٢٧) ، صورا تحمل سمات ملحمة تحير بطريقة قاطعة كل حلم بطول . وهكذا أبرز هؤلاء الكتاب أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية

وتكشف في هذه الشخصيات رجالا ذوي شجاعة ، يتعمرون بقوة الشخصية . وسمو الروح ، وعلو الفصيلة ، ولذا استحقوا منا وصف الأبطال الأسطوريين ، ذلك لأنهم أقرباء - يسيرون على عالم الرجال العاديين ، ويقعون في مكانة أعلى من غيرهم ويرتفعون - بسبب - إلى وضع شبه إلهي

وإذا أخذنا رواية Guody ^(٢٨) . نجد أن فرعون شخصية تحب خيال هذا الروائي الذي وجد معه أسير فكرة - الرجل لأسطوري الطارق . نصف الإله . « وحول مثال أيزيس الموضوع على المذبح وقت مجموعة من النساء تتحدث عنه ، دائما عنه ، عن ذلك ، عن فرعون . الذي لا يراه الإنسان تقريبا . وكان وجوده دائما في كل الأشياء بسطر دائما بقوته على كل القلوب » ^(٢٩) . هذا الإنسان القوي . يجذب نحوه كل انبياء القارئ الذي يرى في معكسات الضمنية بسطل الأسطوري ، إنسان نصف إله ، قوي ، مشع . إنه يثير أحلاما التي عبرى رغبة الهروب من حياة ذليلة عثا عن الصوء . وإرادة ترك القاع إلى الملا ، وعشق السيادة والسمو . وعد عصم الزوال - هنا - كل شيء أمام العظمة فوق الإنسانية لهذا الملك . « إذا غضب كان فهذا ، قضى على كل هؤلاء الذين رأوا يربس منذ وحيله ولم يفدوها » ^(٣٠) . هذه العظمة ، راحة الإرادة الراسية .. « عرلة نصف الإله القوي الذي لا مثيل له بين الثمانين ، ومثل كثرة الانتصار ، وعبودية الآخرين ، جمدوا ملاعنه ذات الصلاة الحراسية » ^(٣١) .

والروائي يقدم لنا هذه الشخصية ، هذا البطل ، هذا الوجود الأقوى من الطبيعة ، بصورة تلاحظ فيها التصحيم والتكبير للمعنى ^(٣٢) ، فالسطل يتمتع بقسمة مصافة ، وهي ضرورة تعرضها لأسطورة ، فهو يبرم كل المشوب للمروعة ^(٣٣) . وتقودنا مغامراته إلى اكتشاف موضوع تسمي وتسماته : الوجود المتعبر لهذا المرمون شجاعته العاتقة اللا محدودة ، التي لا يمتلكها إلا إله ، بل إن الإله نفسه يدم وجهه حين يراه ^(٣٤) . وحينا عاد من حروبه

تساعد الثوار اليوم ، ثم لا تلبث أن تقتلهم في اليوم التالي . كانت تمتلك مرونة ورشاقة القلب الصغير ، ذلك الذي يلعب بعريته بكثير من اللطف والتعومة والمخعة قبل التهامها .

ولكن تخلص من الرؤساء الكبار في مصر ، أقامت مذبحة كبيرة لهم ، ثم قتلهم جميعا .^(٣٦) كل ذلك تم بالنوايا مع أوريتارت-سي مثر قوته وشرفه من أجل سيديا ، فكان الخائن القصبه ممعيس والثورة ، والشريك في مدحمة رؤساء مصر ، ومسا ، النار سيديا ولتأمر الرئيس على الامبراطورية ، وقاتل همراه وأريلييه^(٣٧) من أجلها ارتكب كل هذه الجرائم ، وكل الحرثم التي سرتكها عدا^(٣٨) . وفي النهاية كان نصيبه منها الموت : « وهكذا مات دون دفاع عن نفسه رأسه . رأسه الجميل ، على إحدى سيديا . عيب الكيثران للسكونتان بالموت ، عيب سيديا . ثبنا على العيب الخيثرين للإلهة الساحرة التي لم تفارقه نظراتها لحظة واحدة^(٣٩) »

النظرة العاصفة لهذه الإلهة ، هذا الوحش القدرى ، لم تترك تبحث عن أكثر من تثبيت سيطرتها السياسية ، والاستيلاء على السلطة في أثناء غياب فرعون في الحرب . ولكن تصل إلى هدفها . فالعابة عندها تهر الوسيلة . وقليل من النساء يستطيع أن يواجه كل هؤلاء الأعداء الأقوياء من أمثال محاربي طيبة الذين لا يقهرون . ولكن بقليل من الفساد يستطيع استخدام وسائل ميكافيلية للاستيلاء على السلطة . لقد كان البؤس في كل مكان بمصر ، وللثورة كانت تسرى في البلاد . وهذه المرأة الميكافيلية أرادت أن تحرف الثورة لمصلحتها^(٤٠)

الحلم بعرش مصر لها ولاسيما ، كان ذلك كل هدف سيديا . بدا كانت تمتلك رأسا عصمه ضد العواطف . وقبلا لايبص ، بل كان مكرها دؤوبا لايبكل .

ولكن في أعماق كل إنسان مثل سيديا ، حتى لو كانت بسانة فائقة قدرية ، يوجد الحب بلداته ، باضطرباته ، بتأنيبه غير المحسوبة . لذلك حرص الروال - هنا - أن يقدم لنا سيديا . تطاردها الرعة القدرية الحامضة التي لا تتردى ، هائمة بحثا عن لذة لا تنحرف . وشهوات منطلقة بلا قيود ، فكانت رمزا برغبة التي لا تشبع . يأكلها الملل . فتطلب المزيد من اللذة الجديدة وشاهر المحبولة كانت نكرة حاشية مداعبات يومه أسسه . الملل ونصب وعبودية الآخرين لها . أنصبا وأرهف

وعلى حساب ترويع في اساء الأسطوري برؤية ، بتحول لبطل الأسطوري إلى حقل تراجيلدى . بحطمة هيب الصدر ، فالبطل لقوى بلا حدود . ذو القوة المقدسة فوق الإنساني . يبدو مهروما في النهاية ، مقهوراً ، ويكون نصيبه الموت^(٤١) . وهكذا كما يحدث دائما - في الأسطورة ، كان موت سيديا علامة على ترك كل أحلام البطولة والسيطرة ، فقد انتهت حياتها بمأساة ، ومروها الآخرين حول المرأة الأسطورية إلى امرأة عادية يسرى عليها ما يسرى على الآخرين : الموت^(٤٢) . وكان ذلك خاتمة كل طموحاتها ، كل مؤمراتها ، كل أحلامها . ماتت وهي على بعد خطوات من تحقيق

تحاته ، حاول اغتيالها . ولكنه أمام هذا الجبال القدرى تردد ، وهرمه جبالا وسقط الخنجر من يده^(٤٣) . إياها سيديا التي بجها Ousitarte وعينه مثبتة بقدرية على شيء عظيم مشع فحم ، على امرأة عرست في روحه السهم السام لحب محزون قلدى

كان كحيوان ارتوى بالمخعة ، وجد للحظة في البحيرة الكبيرة لحسد سيديا القوي المعطر رائحة وهمية ، بعدها عاد العطش أكثر حدة . والتبع الصالح الخفيف أكثر جاذبة^(٤٤) . من أحضان الوجود الساكن ، من أحضان الفراغ ، تبرز الأفكار الأولى عن الجبال القدرى الخطير . ومن تأمل الرواى وصوفيته يخرج كل هذا للدائرة لنور . وما نحن نرى سيديا في زهرة شبابها ، وتمجر بعدها ، في طموحها ، وشخصيتها القدرية . جبالها المدمر يشكل مصر البطل Ousitarte . ساطل معك . ياسيديا . معك . وسيعمل أوريتارت سيديا كل ما تريده سيديا ، كل شيء من أجل قلات سيديا ، ولنساعات التي ستسحبها لك في عذبتها^(٤٥) . تعمده هناك الشوة تشعاع من النور تجعل منه إله ، ثم لا تلبث أن تفرقه في العلم . بعيدا عنها يموت أوريتارت في الذكريات الخائفة حيا . كل ما كانت تريده من هذا الرجل . هذا البطل القوي . ليس الانتصار عليه ، ولكن استخدامه لتحقيق انتصارها هي . هكذا كانت كوسيديا اللامع والمندوع . وسيديا ليست الجبال القدرى فحسب ، ولكنها أصل بلاء كل الأبطال

وفي الحقيقة ، فالأسطورة عن المرأة - منذ القدم - كانت تقدم بصورتين : إما بصورة المرأة المعرية الناعمة مثل بوليفيا وكاليسورا وأوماني ، وإما بصورة المرأة المحبوبة مثل أليازون^(٤٦) . ولكن أسطورة سيديا جمعت - في الرواية - بين الطريقتين السابقتين ، فهدد السوك المحزون ، هذا الطموح العريض القوي الذي لا يتخفى مزج الحب والدم . هذا الليل الحامض للسيطرة التي لا تتردى ، والمندفع نحو التفتيح بكل حماسة الإرادة والمكر للشخص لمعاجاة ، والانتصار ، ثم كل هذا الجبال الناعم الطامع ، كل هذا هو سيديا . انجذبت نحو لمة مزدوجة ، فإذا نجحت في فرض سيطرتها فس هودة الملك ، ستكون هناك الفرصة كيلا يعود إلى محلكته . ولا فاسها - بواسطة القوة الداعية ، والسيطرة التي حصلت عليها - ستمد نفسها ، على الأقل ، لتحتل محل الملكة ، ليس في قلب الملك فحسب ، بل على عرش مصر كذلك^(٤٧) .

وقد نثبت أنه فكانها السياسي في لمة ضرب بطل الرواية أوريتارت وهرماه أحدهما بالآخر . وهكذا قتل أوريتارت صديقه الحميم همراه ، وحال الثورة ضد دكتاتورية القصر .

وأقدار طيبة والامبراطورية . مصر وفاقه ، كل ذلك حتى مجاة من نفسه ، تلاشى إلى دخان ، في النار التي أوقدتها في قلبه لنظرة الشهية لسيديا ، نار حينا تسرى في شرايته وأعصابه ، غرق فيه كل ما ليس بحب جارف^(٤٨) . وكانت سيديا تحرق على متلاك الرجال والاستيلاء على قلوبهم لتستخلصهم في قصبتها بقدره قادرة ، لا يعنو عنها سوى مصلحتها ، فلا أخلاق ولا إله ، إذ كانت

هدمها . وحياتها المليئة بالخطر والفتن مدت الرواى بمادة خصبة لرواية أسطورية ، يحتل فيها الملحمى بالأساس .

وليس عربياً - إذن - أن نجد كاتباً آخر مثل Sanglé متأثراً بالأسطورة والمواقف الأسطورية ، يعطينا هو كذلك تنويعات على نفس الموضوع برواياته Nitaoukne^(٢٩٦) ، عن تلك البطلنة المؤثرة التى تحول الموت حياتها الأسطورية إلى مسألة حقيقية

وببوكريب يست بساطة امرأة فقد - لأنها قل كل شئ بطلنة . إنها ليست امرأة كما هى . ولا المرأة كما يجب أن تكون . ولكنها المرأة كما نعلم أن تكون فى لحظات شوقها . سيكولوجياً أو التحليل النفسى يوارعها للحاجة . علماني هو مغال مع سيديا - نمر لا يهتم الرواى كثيراً به . وهذا يتلاءم تماماً مع العالم الأسطورى وقوانينه التى هم بالحركة والعمل والأحداث أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسى لشخصيات^(٢٩٧)

كانت بتوكريت . بوصفها أسطورية . رمزاً للجمال الفائق . الدور . عهد بطلنة المشرفة فقد تمتك ذلك القوة العاصفة التى لا تقاوم . والى تصدر من جسد المرأة ، وغتفرى الرجل لتضخم جسده وتسيطر على روحه^(٢٩٨)

وهى بوصفها امرأة تحوى جمال الوجود ، فقد جذبت إليها البطل القوى ريسجر ، الذى لم يكن يكثر بالجمال . لقد استول عليه جمال المقدس ، وصار من يومها لا يفارقه صورة بتوكريت ، إذ أصبحت مركز أحلامه ، ومهد رغبته . وكجثة عشتار فى المروب ظل جمالها يتألق فى عييه ، هذا جمال المصنوع الناعم . هذا المقروم الصال الذى - هذه العيون الغريبة ، هذا الجمال - هذه العظمة^(٢٩٩) . كل شئ فى مكانه فى الرواية يؤكد الدور الأسطورى للمرأة الموصوفة لمرهوبة فى آله .

والرواى جمع فى كل مناسك جبرى العناصر الفادرة على إكمال نصرة الأسطورية هذه البطلنة وإلهتها . إنها مخلوقة لا تقاوم بعير . إلهة تسمى بى الأص ، معبودة ، شبه إلهة^(٣٠٠) حتى الطريقة التى ترى بها الأشياء تولد أساطير صميمة ، تعطى لكل شئ رؤية درامية ، وتحول للعالم كله إلى أسطورة كبيرة^(٣٠١)

وعندما مثل سيديا ، طارد الحب بتوكريت بكل قدرته ، فاحتضت المرأة الدافئة وبقيت المرأة معط : وكانت نصت له فى إنشاء معار ، وصورة الذكر كان يعلمها وبطوبيا . بظرفه كانت صلات ترعشها^(٣٠٢) . وهكذا وجدت بتوكريت فى ريسجر كل عواطفها . كل أفكارها وحس استطلاعها للأشياء اللاهائية . تدوقها سحر . قللها من المجهول^(٣٠٣) . رأته نفسها ذات قوة فائقة حاصصة لحب ريسجر . لقد جعلها لحب إنساناً ، ولم تعد تمتلك تلك القوة فوق الإنسانية . بل أصبحت امرأة غانية ، وليست إلهة حائدة

إن Guedy مثل Sanglé فى شدة الإعلاء للمحمى فى رسم شخصيات روائية ، حيث ترى أبطالاً ، يدكرونا ببروموسيس وهرقل وريسجر وبروموت بطلا الرواية نشبه بالآفة - سكارى حياة

واحقة عظيمة ، محبوباً ، سكارى موت هو الهابة والانتصار . ووسط إطار ملحمى : قصص المعارك ، حكمة الانتصار ، الاندفاع ، القوى الطبيعية التى تعمل حول الإنسان ، وحده البطلان نصيبها قد ورثا تقاليد البطل للمحمى ، الأسطورى . وهذا انبساط مع بتوكريت يملآن محور أحداث الرواية كلها .

ريسجر له مكانه المتميز فيها . إذ إن صورته التى اقتبسها الكاتب من ملامح الشمس تذكرنا بعلامح البطل الأسطورى^(٣٠٤) ، وجهه النضلل للمضى . وعيونه ذات إشعاعات الذهب^(٣٠٥) . تعجب صورة إلهة ترتبط بشعاع خالد من الشمس^(٣٠٦)

وإلى جانب هذه الملامح الشمسية نجد عناصر أخرى تنسج إلى آله وإلى الخالق

وريسجر هو منقذ هذا العالم الذى يخلده ، ويهتج مرحلة جديدة فيه : « ما كان يريد هو الحرب من أهله ومحببه » التحرر من سيطرة القوالب القروية ، من طغيان التقاليد والعادات ، التحول فى الأقاليم كالأنبياء ، لا أيسر بأساطير وخرافات ، ولكن ليشرح هدم هذا العالم وإيقاعه وانسجانه^(٣٠٧)

إنه إرادة تغيير العالم ، وظهوره يعنى عن تجديد العلم كان ريسجر يعتقد أن الإرادة العليا أعطته الإشارة^(٣٠٨) . وأنه « رب الأرباب » ، الذكر البطولى ، الروح السماوية اللاهائية التى تجمل العالم^(٣٠٩) . وريسجر يقول له وملائحه ، بأفعله وبمعجزاته . يقرب من الأبطال الأسطوريين الذين يمسكون العظمة الشيطانية لأبطال لللاحم . « أعطاه العلم شعره العوى . عرش الشمس المص » . رأى دم الاتساع يجرى ، والعالم يتنفس . ومن خلال المادة التى ترتفع أنفاسها ، اعتقد أنه رأى الروح^(٣١٠) . ولعل الكاتب من مكانة بهذه فإنه لا يتردد فى رفع أهميته فى هذا العالم^(٣١١) ، وفى عمره بكل مراتب الشرف التى تمتلك ناصبها شخصيات لللاحم : فهو كريم السب والمولد^(٣١٢) . مهاته خطيره^(٣١٣) . فضلاً عن حياة المرأة وروح السوة التى تسمر بالتأمل^(٣١٤)

ويظل ريسجر - بعد كثير من الوقائع وشجيرة المعاناة المعظمة - بيد الأمراء الذين حسدوه على مكانته العالية السامية ، وبسبب حياته مثل حياة كل الأبطال الأسطوريين بمسألة عيفة . واصبحت بتوكريت شخصية أسطورية أخرى تثار حبيباً هى برهوت الذى كان يكن لها الحب العاصم للطلق . « أنت الحياة والقوة بأكمل شئ سيم حسب رعنتك^(٣١٥) » وأمرت الجميلة^(٣١٦) بتوكريت برهوت وتسكوتها ، ودعته لقتال أعدائها الذين قتلوا حبيب قلب ريسجر . « سامحهم ، غافح لك ترسانة الأسلحة ، وخطهم وسافح لك خرائط الذهب . أجمع القاتل على حدود لامبراطور » تقدم يجب أن يموت صوبوا ، وروى ، والكاهن الأعظم^(٣١٧)

وكان يتلاهم هذا البطل لبتوكريت بلا حدود إلى درجة أنهشتها ، فقد كانت تحس أنه مستعد ليس للمحاطرة بحياته أملاً فى

الأفراد ، ويسهم وبين المجتمع . ونحرك هذه الحدودية البناء العام للروايتين ، ويتج عنها حوار الصم الذي يدور حتى النهاية ، بين أبطال متصارعين ، وحلوا بحثا عن المطلق . ويتلاءم ذلك مع مبدأ التصاد الذي نراه يميز أية أسطورة بطولية^(٦٥) ، وليس غريباً أن أدن - أن يفكر الروائيان في روايتهما ويكتبهما على أساس التضاد Counterpoint

أما المجتمع المصري نفسه صراه ، في الروايتين ، يتكون من فريقين : أهل القمة وأهل القاع . وعلى رأس القمة مروهون الإله كما ينظر إليه دعاياه . إنه ظل الله الخالق على الأرض ، وعلى كتفيه يقع عبء حفظ توازن العالم ، وهو الذي يهب الحياة للناس ، وهو الذي يحطم المتحذرين ، وهو وحده الذي يستطيع الاقتراب من الآلهة . ويتحسس الخيال الشعبي في عصر القديمة للاعتراف به ، بكل ما عمله الاعتراف من خوف من هذا البطل المائق الخالد^(٦٦)

وبمثل الكهنة لمركز الثقل في هذا القريب التارلي القائم في الروايتين ، فهم يملكون معانيح للمعرفة والسحر والعلم . يدرسون ليل نهار في أعماق معابدهم المنقوشة بالهيروغليبة الغامضة التي لا يعرف سرها العميق سواهم . ويعرفون سر علمس الرياح والأمواج ، أنعم لهمس ، جمال الشكل ، بروغ النهار^(٦٧) . إهم يدرسون أسرر هذ العالم والغارة الطبيعية ، ويحسبون قوة لأعداد في أعماق أعماق للمابد^(٦٨) . وكان غوذ هؤلاء الكهنة واسعاً في هذا المجتمع نديي ، حيث للدين والسحر مرتبة الشرف الأولى في ضمير الشعب المصري^(٦٩) . وإلى جانب هؤلاء الأبطال العائقي ، من ملوك ، وملكات ، وكهنة ، وآلهة ، وأبطال لا يقهررون ، كان هناك شعب عادي ، فقير ، بائس ، مضطهد ، فطخ من اللحم ، حبيط عجيب من البشر يعانى الألم واليأس^(٧٠) .

ويبقى الكبار ، في حين يرداد الشعب يؤسا^(٧١) . إن هؤلاء الحكام الفاسدين يتحرقون شوقاً إلى كل الرذائل التي تولدها سلطة بلا فبرد ، وسط بلاط مخفس في اللذة ، ويؤذى سلوكهم إلى إهلاس مصر وخرابها . والبؤس في كل مكان يثبت وجوده احدى على الحياة اليومية للمصريين الذين كانت أيامهم «سحرة دائمة محطمة»^(٧٢) . فالروائيان يقدمان لنا شعب مضطهداً ، مستعبد ، محترقاً ، معذباً ، تنفله الضرائب ، فقيراً مدمماً^(٧٣) . وفي كل مكان أعمال صالحة تبرز بطم تبيحة للعمل الدائب لإنسانية شهيدة ضعيفة ، مسككة ، بالسة . إنه شعب ليس له إلا حرية اختيار واحد : الموت . فضيانه تعمد دائماً على مزاج الكبار وإرادة الذين يشعرون دائماً بصمره وصياحه^(٧٤)

والوجود الوحيد الدائم الذي لا ينقطع لهذه المخلوقات العائقة خلق جواً من القديرة والموت . ويتناسب قدر هذه الموجودات بما مع قدر مصر التي أصبحت بلد الدم والقديرة والموت^(٧٥) والروائيان تحرقها حركات متاليتان : إحداهما محدودة لأنها تعنى عصر عدة شخصيات فقط ، والأخرى منحة لأنها تصم بالضرورة مصر كلها .

أن تستقبله في قصرها فصعب ، ولكن للتصحية بحسده وروحه ، عند أية إشارة من جوسها^(٧٦) . وكانت نيتوكريت تسكن قلبه في كل معمراته ، ونعت فيه قوة مشوبة لطارية أعداتنا .

إن كل هؤلاء الأبطال يتبنون دائماً باكتشاف أنفسهم ، وكيف أنهم سجناء حب يرقهم ويشلهم تماماً . وعقيدتهم في الحب ، برعم مثله ، تظل سامية إلى درجة تصحهم في مرتبة إيزيس إلهة مصر ، لأخرى مقدسة . والحب في رواية Sangle عاشل دائماً ، ويقود المحبين إلى طريق مسدود . ونحب نيتوكريت ويجرحها مطلقاً بمحونا ، ولكن اغتياله يصح نهاية لهذا الحب . ونحب يرهوت - بدوره - نيتوكريت حباً عاصفاً مستحيلاً ، خالداً لا نهائياً ، إذ وجد فيها مثله ، أي الإنسان الصروري القديري الذي لا يستغنى عنه . ولكن الحبيبة برعم حساسيتها يرهوت لا تشربأى حنان محو . إن قلباً مع ريسجر ، وتسمى الرواية غامضة حقيقية ، إذ نموت نيتوكريت ومعها هذ الحب المستحيل^(٧٧) . وفي رواية Guedy مجد أوريتارت بحب سيدتي التي تحب - بدورها - هيراميراه الذي يحب إيسيريس . ونواجه في الروايتين الحب الذي لا يتحقق ، الحب الخال . والوصال بين الحبيين صعب في هذا الطريق المسدود أمام هذا النموذج المأسوي بلحب ، أي الحب الأحادي الاتجاه . والحب ذو البعد الواحد ليس موضوعاً جديداً ، لكن الروائيين يعالجونه بطريقة متصاعدة ليراز استحالة ، وذلك بإضافة بعض العناصر القديرية التي تسبند كل محاولة وكل أمل

ويبدو الحب كأنه يبدأ بالتماسة ، بل هو مرادف لها . والحب دائم وحيد ، والحبوب لا يمكن الإمساك به ككبة غائب للأيدي ، عائب بلا عردة ، كأنه في عالم آخر ، عالم حقيق يستبد العاشق منه دائماً . وهكذا نحس في الروايتين بالفرغ بحيط بالعاشق ، ويبقى الحب عاصفاً بعيداً جداً .

ولا تبدو وجهة النظر هذه ملففة أو معقدة ولكنها تستند إلى تاريخ الحب في مصر القديمة . وهذا الحب الأسطوري ليس ظاهرة طبيعية ولكنه ظاهرة ثقافية واجتماعية ، ظهرت في حدود المكان ، وتطورت في الزمان . ولا سيبل إلى فهم طبيعتها ومعناها دون فهمها في حدود زمانها ، وفي علاقتها بالواقع الاجتماعي الذي تنتمي إليه في آداب مصر القديمة توجد للمعلومات الأولى عن الحب الأسطوري^(٧٨) . ونحن نفهم هذا جيداً حينما نعرف أن دين أميوسيس الرابع ، لإلهة العالمى الواحد ، كان يمثل على الأرض شائبة ، أما الحب الزوجي فكان رمزاً للحب الإلهي ووسيلة للوصول إلى الرب^(٧٩) .

ولقد أثر هؤلاء الأبطال عظيم التأثير على البناء العام للروايتين التي تجري أحداثها بناء على قوانين التصاد الدائم . وخلف التصاد في التصايل العامة هناك تصاد عام وشامل يسير في خطين رئيسيين ، يتصوران على التناقض بين هؤلاء الأبطال والمجتمع الذي يعيشون فيه ، وعلى عدم إمكان التصاهم بين بعض هؤلاء الأبطال أنفسهم وبعض . ويظهر تحليل الروايتين العلاقة بين هذه العناصر المتصادمة التي تحطم - باقترابها من بعضها البعض - التآلف الطبيعي بين هؤلاء

وتبدو البيئة عند الكاتبين دائرة واسعة تمتد من المحيط إلى المركز ، ثم من المركز إلى المحيط . ونتيجة لذلك يجد فكرتي الموت والقدرة مائلتين أمامنا في كل لحظة في الروايتين . وكلتاهما ملحة وضرورية ومعبرة ، بل هما بمثابة الصورة الأساسية التي عبر بها الكاتبان عن العلاقة بين هذه الشخصيات ومصر . وموت كل للشخصيات الرئيسية في الروايتين شديد التعبير : سيديا ، أوزينات ، أموستو ، إيريميس في المصرية . وكذلك يتوكرت ، وريجنر وبرهوت في «بتوكرت» . ويسيطر هذا العنف المستمر الذي يخلقه الموت ، هذا الجو المأساوي الذي يؤدي إليه العياب ، على الروايتين .

ويظهر الموت - مثله مثل الكثير من العناصر الطبيعية - موضوعا لبحوث والرهبة عند المصريين . وفي مثل هذه الأحوال لا يمكن للإنسان المصري إلا أن يكون معذبا قلقا ، لأن حياته تنهى نحو المصير و «تتلاشى في الفراغ» (٧٧) . وفي مثل هذا العالم ، حيث الحياة وهم وعدم ، لا يجد الإنسان السوي والعراء ، كما لا يجد القادرين على مساعدته على العيش سوى في عالم ماوراء الطبيعة ، في الآخرة ، وفي حدود وهي (٧٨)

ويتوقف الإنسان المصري عن الحياة في مقابل هذه القوى الأسطورية ولكي يسجو من الفلق وهذا الخوف بدأ يعلم حياة أخرى . وتشير هذه الإنسانية المعذبة الماربة إلى عالم الأحلام ، إلى التعبير المأساوي بكل لأبطال العائقين في عالم يتحرك لكي يصبح إنسانيا ، هو عالم الأحلام . وهذا العالم الوردى ليس سوى أسطورة رائعة تسيطر عليها النظرة الأدبية والأسطورية لترجم لنا قلق الإنسان واصطراجه (٧٩) . ونقد أصبح الإنسان المصري سجيناً في غن الخيال والتأمل ، لأنه قد صار متباً في عالمه الفعلي ، فترك الواقع إلى المهد ، والانطلاق نحو مناطق الحرية والأسرار ، حيث انقار مصر .

واغتراب الشعب ، وتلاشي الأشياء ، وسبولة الزمان ، وغوص المكان ، تلك هي الموضوعات التي من خلالها أطلق خيال الكاتبين نحو تجسيد موضوع العياب . وحولهم يمتد هذا الغياب ، ويوسع صحراء السلبية والتي ، والجو الدامي وحضور الموت . في مصر هذه اكتشف الكاتبان دوامة الحضور العاجل المفرج للعنف ، وللدنم ، ولموت (٨٠) . ولكن على الرغم من أن الموت يبدو مسيطراً على عمق روح الإنسان المصري ، هناك نيران الخلود الموقدة تشع في داخله - فتلك الأهرام مملكة تحتية ، لم في أرض مصر ، فيه لم يره إنسان من قبل ، شاهد على العبقرية الأسطورية لشعب يطلب المطلق والخلود (٨١) .

ونلاحظ في البداية أن صورة مصر - عند الكاتبين - لا تشبه في كثير من النقاط مصر القديمة في حقيقتها ، ضد عالمها هذه الصورة من حيث هي صورة بلد نجسي قديم ، حريق وعامض ومثير ، ومن ثم كانت الصلة بينها صعبة ، لأن الحقيقة والأسطورة يظلالاً دائماً في علاقة واهية . والديكور والوصف في الروايتين هوى ، سيال ، فانص ، فانكاتبان هنا يلزكبان . ولذلك نجد خمساً وعشرين صفحة - مثلاً - في Nitoukri مخصص لوصف وفاء النيل (٨٢) . وكذلك في L'Egyptienne صفحات كثيرة ليست

سوى وصف يمتد على حساب التطور الدرامي للأحداث وللشخصيات (٨٣) . وهناك صلب رئيسي لهذا الوصف الهوى ، فأحداث الروايتين مصطنعة ، وحيوطها مكشوفة . وليس لها أية راسطة أو اتجاه واضح ، وتكرار بعض المواقف يؤكد ، من آن إلى آخر ، فقر الإبداع عند الكاتبين . وقلة الأحداث وتكرارها هي للعادل الموضوعي لكثرة الوصف الذي يلغى بطبيعته الأحداث . ويوقها ، ليحعلها حالة

ويبرر تحليل القصة الأدبية للروايتين بعض الملاحظات عن البناء العام والتحليل النعسي للشخصيات ، فانكاتبان يركزان الأحداث على بعض المشاهد المثيرة ، حتى وصف الأشياء المحيطة ، لا يتبع المشاكل النصية للشخصيات . ونبي الأحداث بقصد تأكيد المظهر الأسطوري للأبطال ولغزهم الذي لا يقبل الاختراق . ويتمكن الكنايان عن طريق مؤامرات لا تتوقف ، ومعارك مستمرة ، من إيجاد حبكة مصطنعة . ولذلك كانت علاقة الكاتبين بنفسية شخصياتهم علاقة محطمة . ولم يكن تراكم التفاصيل معدياً ، لأن لم تستطع أن تحي ضعف التحليل النعسي . حتى الآثار الفرعونية ، لم تكن سوى ديكور خال من كل علاقة حية بالشخصيات التي كانت تستطيع أن تطور في أي ديكور آخر .

ولم تكن مهمة الكاتبين سوى محاولة لخلق عالم مدعوى ، عام مجرد محمل . بقائية حزينة . ومن هنا كان النسيان الذي استحقته الروايتان منطقياً (٨٤) .

ثانياً - عصر الحديثة عصر الواقع

لم يكن من قبل المصادفة - والأمر كذلك - أن يظهر التعبير الذي حملته الكتاب الواقعيون الذين اهتموا - قبل كل شيء - بالواقع ، باليومى ، بحياة البسطاء ، وفي اختصار يتصور جديد للتاريخ . وهذا ما فهمه كاتبان فرسيان (لامبلان Lambelin وإيشري Ivray) ممن تحولوا عن الاتجاه الأسطوري في الرواية . ولكن ليس معنى ذلك أنها نجحوا في تحصى هذه الصورة إلى الرواية التاريخية تماماً ، ولكن رواياتها تقع - على الأقل من ناحية النيل العام - في مستوى وسط بين الخيال الجامع والواقع البسيط المؤثر . ومادة هذه الروايات نفسها تكسر في اكتشاف هذه الحدود للمعاصرة ، وكل مايجم عن إلحائها من عالم المعانقة . عالم الوهم والمبالغة . لقد انتقل الكاتبان في رواياتهما (٨٥) إلى عالم البسطاء المتواضعين ، إلى حقيقة كل يوم ، والحياة اليومية لشعب المصري بعاداته وتقاليده .

ويحكي لامبلان - في روايته - عن قصة الشاب الإنجليزي جورج هوبكرت ، الذي حصر إلى مصر ليبريد ثروته وشري الأوصى ويصارف على القطر لكنه في النهاية - بعد إقامة عدة شهور في مصر - يعود إلى بلده ، تحت وطأة الوحدة وسمل . بعد أن خلق في صعيد مصر

ولقد كان الرباء الفرع الذى أصبحت به مصر - فى الواقع - مقرباً هؤلاء المعاصرين الذين اندفعوا غنى عن الثروة فى كل مكان . فأصبح وادى النيل خاصاً للسوق العالمى . ونأست فى كل مكان تقريباً توكيلات أعمال وخدمات بضاعة . ومال - واستثمار - وحافز ربح . فذلك هو الأسس القوية التى تعهد إليها المعامرون والمستثمرون لأحساب . وحرف الوجهة المسألة لمصر . كانت المقاومة العربية بشعبها تتحدى طمع المعاصرين وجشع طمع الثنايب . ولكن من جانب آخر . كانت مصر احكام . مصر الأعزاء جناسدين المنحصرين والمتحليين من كل القيم وتتفاسم مع هؤلاء المعاصرين انثروه . وضع هم الباب على مصراعيه بلا حساب . وكانت تتجاوزت فى كل مكان . بل أن وصل الأمر إلى حد أنه لم يعد فى استطاعة أية سلطة أن تمنع هؤلاء المعاصرين من التهام المادة الخيرية لمصر . أو إيجارهم على التحلل من ثمرات استغلالهم . وكانت سيطرة الأجانب واضحة . فقد حصلوا كل حواصل الوطن والدين . وأقاموا مشاهد مختلفة متتابعة من العوضى والاستغلال . ولقد حالج كثير من الكتاب الأوروبيين ففحص هؤلاء المعاصرين القادحين من لندن وروما . وأثينا . وباريس . وكل المستعربين الذى اعتبروا مصر فريسة سهلة لطمبات مصيرهم

وكان هذا حال لامبالا الذى أوضح هذه الحقيقة المؤلمة امريرة . «إلى أنسل بالمصاربة على القطر . أكل تمام انقى معلومات من أورليانز الجديدة . وفى اليوم الذى مضى إلى الإسكندرية . وفى خلال ثلاث أسابيع وبعث مائة ألف جنيه . وإذا كان بعد نظر جورج . بطل كوايتنا . بطله يعرف القيمة الحقيقية لرؤوس الأموال . كعامل سياسى مهم . فكان الواجب عليه أن يجد الوسيلة لعائد سريع لأمونه»^(١٢٢) . ولكن الوسيلة كانت مسعفة . وفى داخله نشأت فكرة فستار بعض أموره لقيمة فى مصر . عن طريق شراء أراضى مصادرة من الملاحى انقرفه بعدم قيامهم بسداد ديونهم الثقيلة . عاشرى مقاصده بشروط معربة جداً^(١٢٣) وأثار هذا الوضع الملائم للأجانب رغبة جورج فى الاستغلال . متخيلاً الربح الذى سيحققه . إذ كانت اللوحة مغربة والمرصة لا تعوض . وإلا أظنت الفريسة . وبعد أن حقق أرباحاً طائلة . عاد إلى بلادنا تحت تأثير الوحدة . وفشل حبه مع مرأتين اجسبتى وحرص الرواى على أن نذكر لنا الحية اليومية للشعب المصرى والذى يهدمنا فيها هو انبؤس والاصطهاد الذى نضع لها شعب محروم من كل حقوق إنسانية^(١٢٤) . فالبرورامية بدورها المصحة ساعدت على نشر جو عام من الفساد والرشوة فى مصر . كان جب التقييم بكنه من المسمى للتعبير على الوثائق من اشياء «وصى . ثم سحبتها فى محكمة . ثم الحصول على ربح الفهاى غير اللائق . ثم دفع «مرد إلى من لمه الحق . . ودفع للتسهيلات اللازمة»^(١٢٥) . وبشر صور كثيرة مؤس وانقرف والذل اليومى الذى يترصد له خصريون من اسفر نرويه كشاهد حى على حال الناس فى هذه المصرة من حده مصر

وساوى الرواى فى مشروعه الوصى ان يلقى أن يقدم لنا وثائق حيا

معاصراً . بالإضافة إلى وصف آثار مصر الفرعونية القديمة . وعندما وصل إلى القاهرة أحس بالجدلة إلى اللاصى العامصر لمصر^(١٢٦) . ولكن وصف الآثار خلق سلسلة من العلاقات الاسمارية بين اندصى التليد وأمل الحاضر . على الرغم من كل شئ .^(١٢٧) ويوصف التدقيق لمصر . الذى يقدمه لنا الكاتب . دلالة . إذ يبين بوصف أنه لم يكف بوصف مظاهر مصرية وآما فى مصر . ولكنه قدم صورة شاملة لكل المشاريع الاجتماعية والإنسانية فيها

فالهدرة تعطيه صورة عالم على بالحركة . جذاب وعريب^(١٢٨) . ونلاحظ فى وصف اليوم^(١٢٩) ويولاق^(١٣٠) وشبرا^(١٣١) . الطريق السهل . طريق إثارة العربة فى وصف بلد أجسى . ومن الممكن اعتبار نظرة لمبالا هذه نظرة كاتب يقف امام مشاهد حياة عربية عليه . متعصا ومستناراً . وإذا كان هذا حقيقياً فإن الكتاب لم يجمع فى التعلل داخل المشاهد العابرة . أو تخطى حدود واقع خلا من كل شاعرية . وكانت تنفصه الركبة الطريفة التى تدبب الشعر فى الواقع . وتبقى الواقع من خلال الشعر . لقد استند على الحقيقة المردة الخاطئة . والملاحظة الخاطئة . الحديثين من كل خيال وكل بعد شعرى . إلى الدرجة التى عدا معها معنى الخلق قاصراً . ويرى الكاتب ويسجل مباشرة دون معاناة . الذهاب إلى ما وراء المظاهر السطحية . وبذلك اختفت الرواية بانصعف واستحقت السيان

وقد أهل انقذ . مرة أخرى . رواية أخرى عن مصر المعاصرة^(١٣٢) . تبدو لنا أقل سطحية وأكثر تماسكا . إنها قصة شاب إنجليزى أسترطاضى هو «جالك» . حصر إلى مصر فى مهمة رسمية فى أثناء الاحتلال الإنجليزى . وفى اليوم كانت له قصة حب محان مع مصرية شابة تدعى وردة . نكر الاختلاف انصبق والاجماعى والفردى والثقال بين الحبيين يقضى على قصة حبها . ويعود جالك إلى بلده بعد أن اعتقت وردة المسيحية

ونلاحظ فى هذه الرواية . على الرغم من أنها تسمى عن مصر الحديثة . أن الاتجاه للمحمى استولى على الرواية . فجمعها يقدم . شخصيات مسطورية فائقة صحاك مثلاً هو ذلك العالم سبيل . ذو الشهرة الفريضة فى الشجاعة^(١٣٣) . إنه شخصية كبيرة ضخمة شكلاً وموصفاً . صحته كانت صحة إنجليزى متين اسبيل . خلق من أجل الصراع والمجرم . وغيرها من الصفات التى اشهر بها أجداده وعائلته منذ قرون وقرون . تلك العائلة التى خرج دائما متصرة من أى صراع^(١٣٤) . وكان لبطلنا ميل كبير إلى حياة العاصره والخطر . حيث يجد القوة وظلمها الحقيقية . وحيث تحمل كل سادة معاجاة جديدة . وحيث تحمل كل يوم انتصار . والذى يهب الإشارة إليه ها . هو أن وعى الكاتبة كان يتيح البدء بين شخصيات أسطورية تبدو واضحة فى نرويه . وكل كيانه ينصبق بالقوة . وفى وجهه الشاحب . عيان دواتا سواد معبر تشعان النصور^(١٣٥) .

وهناك مصر . ذلك الولد «بعبه المصينة . بهرامه السامق . بأعصانه المرمه . كيانه صمير يوحى بالحطف كنه . بالصفحة كنها . لحس انقصر . إنه به صمير»^(١٣٦) ثم ورد . تلك القدس

الإبحر^{١٠} . ونهرل بشارد^{١١} . تلك الكثير من الإبحر الذي لا يحده عدد الساء العاديات . إنها ذات معاومه عيده وقوة رده لا تلبس^{١٢} . وقد جعلت السير من هذه الثناة البنية . شعيرة الأكر حلا . الأكر كبرياء . المعروية . الترميد . من كل ذات الفيد^{١٣} .

وكرر هذه الشخصيات لا تكون امراض: به مستفه معقه . او عما بلا اتصال مع ما حده . بها شخصيات لا استطع التذكرك من اينة شي حقه . ولا من مدونه والأصائل التي تشمل في اتصاع مصرى . وهكذا . تقدم . الرواية مصر كل يوم . وجبه شعب بأكمه . شعب سسط حسب يسهلكه اليوس^{١٤} . المرأة فيه محتره . فهي مجرد وسية سمته . المرأة لوجل كالعائر لتعيداد . كاتره للبتاني . كالعبد لسيد . شي لترويج ولتنتمة حسب الطروف . فإذا أدلك الودة بشوكها . انزعها ودسها . وإذا طار العائر فابحث عن غيره . وإذا عسل الكلب فاقته^{١٥} . ومصر في الروية هي مكان الدهشة والسحر . بلد عدم جدوى لأصراع . والحيون الكادب بالامان الإنسانية^{١٦} . ومع ذلك فلا ينكر للإنسان إلا أن يعجب بهدوه هذا الشعب الذي يعط دائما نقايد الآاء والأحداد . إذ يجد فيها الماوى من عالم كله يؤس ومتاعب . حيث كل شي يبدو مهددا . تأملوا هذه الكائنات ذات النظرات الهائلة وهي تفعل بساطة أفعال أجدادها إيه أبناء مؤسولة . تعودوا أن يقوموا بالعمل نفسه بدي قامت به أيد محنته خلال قرون وقرون . لا يستطيع الخد بالك إراء مشهد من منه آلاى سنة^{١٧} . ب نقايد هي اشكل لتسير هذا لاجبه . حيث يجد المصري العبد ورحه وحرره العلاقات الإنسانية^{١٨} . إذ خلق من هذه التسايد علنا مفعلا . صعلقا على نفسه . بعره وبجده بالثقة . ومن خلاله يستطيع أن يتعامل واتقا مع العالم الخارجى

وهرة رواية مصرى معجب بمشاهد اشرخ المصري ورواها ملائى بأشبه ربا . ولستطاعت بذلك أن تقدم الحياة في

كتافها وفي اختلافها وفي إيقاعها اليومي . هي الصفحات التي كرسها لوصف القاهرة^{١٩} . تتلى الحياة القاهرية وتنعج هذه الكثرة أصوات الناس . الخمس . صبحيح الجمهور يرتفع ويحضر في أوكسرا الوصف وسيمتوبة الحياة

ويستحضر لنا تحليل الرواية فالحه من الصور . ومن رموز . ومن الوصف . وألوانا . ومدنا . وعرى . وتشحات . وقفا . وقوى عسة . ويوسا . وظها . وعصوا . ونقايد رية . وفي اختصار يقدم إلينا نظاما كاملا لعالم مصرى نعرفه في هذه الرواية

خاتمة

إن مصر بلد ذو ماضى ثلب تكالب على حياته الظلم والكوارث والطمع . وأمة ذات نقايد عتيقة عاصمة ومجيرة . ومهد حصارة قديمة قدنة مصر هي نمر عير كالأمة . لا نستطيع الكشف عن أعمارها إنها لا تسع . بالتأكيد . برع الخجابه عن وجهها . ولا عن مشاكلها الخاصة . ولم تكن المحاولات التي حاولها هؤلاء الروائيون . أحيانا بمتاع وغايبا بغير نجاح . سوى محاولة بسيطة للاتصال بمصر . هذه السلية التي تحكى سماؤها الكثير من الأسرار

ويجب أن لا نخذعنا الكب والمراجع والأعمال المهمة التي ظهرت على مصر : إن كل شي لم يقل بعد . هن بلد لا يمكن لإساحة بصورته إلا من خلال اأفبال الخمس . وليس ذلك من طريق الواقع أو الظاهر أو الملموس . بل من طريق المنحيل والخلق اشرخ

وكما كانت روايات القرن الماوى التي أثرت معبرنا عن مصر . كانت الروايات التي ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين . من حيث إنها جميعا تكشف عن رؤية محدودة قبيلة الأثر . ومشروعة أحيانا . ونكتنا مارلنا نحتفظ بالأمل في وجود أنواع أخرى من الروية التي ظهرت عن مصر خلال بقية هذا القرن . والتي حري في سبيل درسها . ونمها تكون أكر إقاعا وثراء وحصارة

المواش

(٢) Lumbelin (Roger) Un Coeur d'homme, nouvelle librairie Nationale Paris. 1914

D'Ivray (Jehan) La Rue de Fayoum, J. Ferenczi Paris. 1921

كتب من الأكر أن مصر ناطقة بوجه بياضها المصري . مصرى . سيلي . وحملت مكسب في الروية (غير الصالحة الاستعارة)

(١٤) D'Ivray (Jehan) Au Coeur de Harem. Paris. 1921.

(١٥) Curtis (F. R.) La littérature européenne et le moyen-âge p. ١١٢ Paris. 1958 pp 117-122

(١٦) Butor (Michel) : Le génie du lieu. Grasset. Paris. 1958. p. 130.

(١٧) Hegel. L'Esthétique: 4 vol Aubier Paris. 1944 T. ٢ pp. ٢٢, 24, 163

(١٨) Brocher (H.) Le mythe du héros et la mentalité primitive. F. Alcan, Paris. 1932 p. 3. (5) Jung (C. G.) et Hénery (Charles) Introduction à l'essence de la mythologie, traduit en français par H. E. Delmédaco. Payot Paris. 1953 p. 11

(١) جربت هذه عديد لأعمال أخرى

Dutrenoy (Marie Jouget) L'Orient romanesque en France 1704-1789. Beauchemin Montreal. 1946. (٢) Curie (J. R.) Voyageurs et écrivains français en Egypte. Institut français d'archéologie orientale. Le Caire. 1932. 2 Vol.

كتب من مصر سنة ١٩٢٥ و١٩٢٦

L'image de l'Égypte dans le roman français et anglais au XIX siècle. Paris. Sorbonne. 1973

Gueddy (Péret) L'Égyptienne. Albert Mercant Paris. 1903

(٢١) Guérin (H.) Le hain de la déesse. L'Albert Mercant. Paris 1905.

Sangle (Charles) Némoukri. Bibliothèque Charpentier Paris

(٩) الأسطورة بلازمة حياة الناس هي تمثل من قلم إلى قلم ومن عصر إلى عصر مثل القصص التي تنتقل من جيل إلى جيل . ومن وسط إلى وسط تترك أثرها في أرواحنا
حسب شعبيته القاصي

Michel (Dicaudin) Deux aspects du Mythe au XX siècle, C. A I E
F. No. 22, Paris, 1970, p. 226.

Guédy (Pierre). L'Égyptienne, Albert Mercant Paris, 1908. (١٠)

٣. قصة سيدتي تلك المرأة القوية الحبيبة المأثورة التي أودت في سنول على عرش
مصر مع أبيها الذي ولدته من كوى حالي ونيس كنهة آمون . حدثت هذا القتل إلى
عبد . وأودت في نبطه الأصل الإلهي . هي إذا تزوجته تصبح أم واهة الإله
ورويته الملك . ولكن مؤامرها اكتشفت . ومصر فرعون يصبحها حيه

(١١) سيدتي . ص ١١٨

(١٢) السيد . ص ٣٢٧

Sellier (Philippe) Le mythe du héros, Bordas, Paris, 1970, pp. 19. (١٣)

(١٤) السيد . ص ١١٨

Sellier (Philippe) Ouvrage cité.

(١٥) ص ٢٢ الكتاب السيد

(١٦) الرواية نفسها . ص ٣٢٢

(١٧) السيد . ص ٣٢٢

(١٨) السيد . ص ٣٢٦

(١٩) السيد . ص ١٩٨

Durand (Gilbert) Structures anthropologiques de l'imaginaire, Plon. (٢٠)
Paris, 1961, Livre I, Chapitre V

(٢١) السيد . ص ٣٣٧

(٢٢) السيد . ص ١٤١

(٢٣) السيد . ص ١٦٤

(٢٤) السيد . ص ١٦٤

(٢٥) السيد . ص ٢٩٩

(٢٦) السيد . ص ١٩٢

(٢٧) السيد . ص ٧٣

(٢٨) الكتاب السيد . ص ٢١ Sellier (Philippe)

(٢٩) الرواية نفسها . ص ١٨٨

(٣٠) السيد . ص ١٦٦

(٣١) السيد . ص ١٨٨

(٣٢) السيد . ص ١٧١ - ١٧٠

(٣٣) السيد . ص ٢١١ - ٢١٢

(٣٤) السيد . ص ١٩٢

(٣٥) السيد . ص ٣٠٠

(٣٦) السيد . ص ١٤٣

Sellier (Philippe) op. cit. p. 24. (٣٧)

(٣٨) رواية نفسها . ص ٣٢٩

Sunglé (Charles) Nitaoukri, Bibliothèque Charpentier, Eugène (٣٩)
Fasquelle, Paris 1909

Sellier (Philippe) - Le mythe du héros, p. 26

(٤١) رواية نفسها . ص ٥٥

(٤٢) السيد . ص ٥٥ - ٥٦

(٤٣) السيد . ص ٨١

(٤٤) السيد . ص ٨٨ - ٨٩

(٤٥) السيد . ص ٦١

(٤٦) السيد . ص ٦١

(٤٧) السيد . ص ٦١

(٤٨) رواية نفسها . ص ٦٢

(٤٩) السيد . ص ٧٦

(٥٠) السيد . ص ٣٣

(٥١) السيد . ص ٣٥

(٥٢) السيد . ص ٢٢

(٥٣) السيد . ص ٢١

(٥٤) السيد . ص ٤٣

(٥٥) السيد . ص ١٣

(٥٦) السيد . ص ٤٥

(٥٧) السيد . ص ٦١

(٥٨) السيد . ص ٢١١

(٥٩) اصلاح هو عنوان صلي من كتاب

Mario Praz The Romantic Agony, Oxford University Press.
London, 1951

(٦٠) الرواية نفسها . ص ٢١٠

(٦١) السيد . ص ٢٠٨

(٦٢) السيد . ص ٢٤٣

Emene (Adolphe) La littérature d'Égypte, I. C. Hinrichs, Leipzig. (٦٣)
1923, p. 303.

(٦٤) نفس المصدر السابق . ص ٢٠٢

Durand (Gilbert). La décor mythique de la chœur de Parme, p. (٦٥)
73

وأياها كتاب . Philippe Sellier. ص ١٣

(٦٦) المصرية . ص ٩٠ - ١١٨ - ٣٢٧ - بتوكريت . ص ٣٦ - ٣٧ - ٣٩ .

(٦٧) المصرية . ص ١١٥

(٦٨) بتوكريت . ص ٢١

Maspero Etudes égyptiennes, III, Paris 1885, pp. 30-34. (٦٩)

(٧٠) بتوكريت . ص ٣٥

(٧١) السيد . ص ٤٧ - ٤٨

(٧٢) السيد . ص ١٩٢ - ١٩٦

(٧٣) المصرية . ص ٩

(٧٤) السيد . ص ٨ - ١١ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ . وكذلك

نظر بتوكريت . ص ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٨١ - ٣٠٨ - ٣١٩

(٧٥) نظر بتوكريت . ص ٩

نظر كذلك . المصرية . ص ١٦٥

(٧٦) المصرية . ص ١٩٨ - ١٧٠ - ١٧٥ . وأياها بتوكريت . ص ١٥٦ - ١٨٦

١٧١ - ١٧٢

(٧٧) بتوكريت (Nitaoukri) . ص ٧٩ - ٧٩ - ١١٧ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦

مصرية (L'Égyptienne) . ص ١٧٠ - ١٧١ - ٢٣٥ - ٢٤٦

(٧٨) بتوكريت (Nitaoukri) . ص ٢١١ - ٢١٢ - ٢٣١ - ٢٣٢

(٧٩) المصرية . ص ١٠٥ - ١٠٦ - ١٠٧ - ١٠٨ - ١٠٩ - ١١٠ - ١١١ - ١١٢ - ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ - ١١٦ - ١١٧ - ١١٨ - ١١٩ - ١٢٠ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥ - ١٢٦ - ١٢٧ - ١٢٨ - ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ - ١٣٣ - ١٣٤ - ١٣٥ - ١٣٦ - ١٣٧ - ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٤٦ - ١٤٧ - ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥١ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٥٧ - ١٥٨ - ١٥٩ - ١٦٠ - ١٦١ - ١٦٢ - ١٦٣ - ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ - ١٦٧ - ١٦٨ - ١٦٩ - ١٧٠ - ١٧١ - ١٧٢ - ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥ - ١٧٦ - ١٧٧ - ١٧٨ - ١٧٩ - ١٨٠ - ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٦ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٨٩ - ١٩٠ - ١٩١ - ١٩٢ - ١٩٣ - ١٩٤ - ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧ - ١٩٨ - ١٩٩ - ٢٠٠ - ٢٠١ - ٢٠٢ - ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ - ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ - ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ - ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٨ - ٢١٩ - ٢٢٠ - ٢٢١ - ٢٢٢ - ٢٢٣ - ٢٢٤ - ٢٢٥ - ٢٢٦ - ٢٢٧ - ٢٢٨ - ٢٢٩ - ٢٣٠ - ٢٣١ - ٢٣٢ - ٢٣٣ - ٢٣٤ - ٢٣٥ - ٢٣٦ - ٢٣٧ - ٢٣٨ - ٢٣٩ - ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٢ - ٢٤٣ - ٢٤٤ - ٢٤٥ - ٢٤٦ - ٢٤٧ - ٢٤٨ - ٢٤٩ - ٢٥٠ - ٢٥١ - ٢٥٢ - ٢٥٣ - ٢٥٤ - ٢٥٥ - ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٨ - ٢٥٩ - ٢٦٠ - ٢٦١ - ٢٦٢ - ٢٦٣ - ٢٦٤ - ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٧ - ٢٦٨ - ٢٦٩ - ٢٧٠ - ٢٧١ - ٢٧٢ - ٢٧٣ - ٢٧٤ - ٢٧٥ - ٢٧٦ - ٢٧٧ - ٢٧٨ - ٢٧٩ - ٢٨٠ - ٢٨١ - ٢٨٢ - ٢٨٣ - ٢٨٤ - ٢٨٥ - ٢٨٦ - ٢٨٧ - ٢٨٨ - ٢٨٩ - ٢٩٠ - ٢٩١ - ٢٩٢ - ٢٩٣ - ٢٩٤ - ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧ - ٢٩٨ - ٢٩٩ - ٣٠٠ - ٣٠١ - ٣٠٢ - ٣٠٣ - ٣٠٤ - ٣٠٥ - ٣٠٦ - ٣٠٧ - ٣٠٨ - ٣٠٩ - ٣١٠ - ٣١١ - ٣١٢ - ٣١٣ - ٣١٤ - ٣١٥ - ٣١٦ - ٣١٧ - ٣١٨ - ٣١٩ - ٣٢٠ - ٣٢١ - ٣٢٢ - ٣٢٣ - ٣٢٤ - ٣٢٥ - ٣٢٦ - ٣٢٧ - ٣٢٨ - ٣٢٩ - ٣٣٠ - ٣٣١ - ٣٣٢ - ٣٣٣ - ٣٣٤ - ٣٣٥ - ٣٣٦ - ٣٣٧ - ٣٣٨ - ٣٣٩ - ٣٤٠ - ٣٤١ - ٣٤٢ - ٣٤٣ - ٣٤٤ - ٣٤٥ - ٣٤٦ - ٣٤٧ - ٣٤٨ - ٣٤٩ - ٣٥٠ - ٣٥١ - ٣٥٢ - ٣٥٣ - ٣٥٤ - ٣٥٥ - ٣٥٦ - ٣٥٧ - ٣٥٨ - ٣٥٩ - ٣٦٠ - ٣٦١ - ٣٦٢ - ٣٦٣ - ٣٦٤ - ٣٦٥ - ٣٦٦ - ٣٦٧ - ٣٦٨ - ٣٦٩ - ٣٧٠ - ٣٧١ - ٣٧٢ - ٣٧٣ - ٣٧٤ - ٣٧٥ - ٣٧٦ - ٣٧٧ - ٣٧٨ - ٣٧٩ - ٣٨٠ - ٣٨١ - ٣٨٢ - ٣٨٣ - ٣٨٤ - ٣٨٥ - ٣٨٦ - ٣٨٧ - ٣٨٨ - ٣٨٩ - ٣٩٠ - ٣٩١ - ٣٩٢ - ٣٩٣ - ٣٩٤ - ٣٩٥ - ٣٩٦ - ٣٩٧ - ٣٩٨ - ٣٩٩ - ٤٠٠ - ٤٠١ - ٤٠٢ - ٤٠٣ - ٤٠٤ - ٤٠٥ - ٤٠٦ - ٤٠٧ - ٤٠٨ - ٤٠٩ - ٤١٠ - ٤١١ - ٤١٢ - ٤١٣ - ٤١٤ - ٤١٥ - ٤١٦ - ٤١٧ - ٤١٨ - ٤١٩ - ٤٢٠ - ٤٢١ - ٤٢٢ - ٤٢٣ - ٤٢٤ - ٤٢٥ - ٤٢٦ - ٤٢٧ - ٤٢٨ - ٤٢٩ - ٤٣٠ - ٤٣١ - ٤٣٢ - ٤٣٣ - ٤٣٤ - ٤٣٥ - ٤٣٦ - ٤٣٧ - ٤٣٨ - ٤٣٩ - ٤٤٠ - ٤٤١ - ٤٤٢ - ٤٤٣ - ٤٤٤ - ٤٤٥ - ٤٤٦ - ٤٤٧ - ٤٤٨ - ٤٤٩ - ٤٥٠ - ٤٥١ - ٤٥٢ - ٤٥٣ - ٤٥٤ - ٤٥٥ - ٤٥٦ - ٤٥٧ - ٤٥٨ - ٤٥٩ - ٤٦٠ - ٤٦١ - ٤٦٢ - ٤٦٣ - ٤٦٤ - ٤٦٥ - ٤٦٦ - ٤٦٧ - ٤٦٨ - ٤٦٩ - ٤٧٠ - ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٣ - ٤٧٤ - ٤٧٥ - ٤٧٦ - ٤٧٧ - ٤٧٨ - ٤٧٩ - ٤٨٠ - ٤٨١ - ٤٨٢ - ٤٨٣ - ٤٨٤ - ٤٨٥ - ٤٨٦ - ٤٨٧ - ٤٨٨ - ٤٨٩ - ٤٩٠ - ٤٩١ - ٤٩٢ - ٤٩٣ - ٤٩٤ - ٤٩٥ - ٤٩٦ - ٤٩٧ - ٤٩٨ - ٤٩٩ - ٥٠٠ - ٥٠١ - ٥٠٢ - ٥٠٣ - ٥٠٤ - ٥٠٥ - ٥٠٦ - ٥٠٧ - ٥٠٨ - ٥٠٩ - ٥١٠ - ٥١١ - ٥١٢ - ٥١٣ - ٥١٤ - ٥١٥ - ٥١٦ - ٥١٧ - ٥١٨ - ٥١٩ - ٥٢٠ - ٥٢١ - ٥٢٢ - ٥٢٣ - ٥٢٤ - ٥٢٥ - ٥٢٦ - ٥٢٧ - ٥٢٨ - ٥٢٩ - ٥٣٠ - ٥٣١ - ٥٣٢ - ٥٣٣ - ٥٣٤ - ٥٣٥ - ٥٣٦ - ٥٣٧ - ٥٣٨ - ٥٣٩ - ٥٤٠ - ٥٤١ - ٥٤٢ - ٥٤٣ - ٥٤٤ - ٥٤٥ - ٥٤٦ - ٥٤٧ - ٥٤٨ - ٥٤٩ - ٥٥٠ - ٥٥١ - ٥٥٢ - ٥٥٣ - ٥٥٤ - ٥٥٥ - ٥٥٦ - ٥٥٧ - ٥٥٨ - ٥٥٩ - ٥٦٠ - ٥٦١ - ٥٦٢ - ٥٦٣ - ٥٦٤ - ٥٦٥ - ٥٦٦ - ٥٦٧ - ٥٦٨ - ٥٦٩ - ٥٧٠ - ٥٧١ - ٥٧٢ - ٥٧٣ - ٥٧٤ - ٥٧٥ - ٥٧٦ - ٥٧٧ - ٥٧٨ - ٥٧٩ - ٥٨٠ - ٥٨١ - ٥٨٢ - ٥٨٣ - ٥٨٤ - ٥٨٥ - ٥٨٦ - ٥٨٧ - ٥٨٨ - ٥٨٩ - ٥٩٠ - ٥٩١ - ٥٩٢ - ٥٩٣ - ٥٩٤ - ٥٩٥ - ٥٩٦ - ٥٩٧ - ٥٩٨ - ٥٩٩ - ٦٠٠ - ٦٠١ - ٦٠٢ - ٦٠٣ - ٦٠٤ - ٦٠٥ - ٦٠٦ - ٦٠٧ - ٦٠٨ - ٦٠٩ - ٦١٠ - ٦١١ - ٦١٢ - ٦١٣ - ٦١٤ - ٦١٥ - ٦١٦ - ٦١٧ - ٦١٨ - ٦١٩ - ٦٢٠ - ٦٢١ - ٦٢٢ - ٦٢٣ - ٦٢٤ - ٦٢٥ - ٦٢٦ - ٦٢٧ - ٦٢٨ - ٦٢٩ - ٦٣٠ - ٦٣١ - ٦٣٢ - ٦٣٣ - ٦٣٤ - ٦٣٥ - ٦٣٦ - ٦٣٧ - ٦٣٨ - ٦٣٩ - ٦٤٠ - ٦٤١ - ٦٤٢ - ٦٤٣ - ٦٤٤ - ٦٤٥ - ٦٤٦ - ٦٤٧ - ٦٤٨ - ٦٤٩ - ٦٥٠ - ٦٥١ - ٦٥٢ - ٦٥٣ - ٦٥٤ - ٦٥٥ - ٦٥٦ - ٦٥٧ - ٦٥٨ - ٦٥٩ - ٦٦٠ - ٦٦١ - ٦٦٢ - ٦٦٣ - ٦٦٤ - ٦٦٥ - ٦٦٦ - ٦٦٧ - ٦٦٨ - ٦٦٩ - ٦٧٠ - ٦٧١ - ٦٧٢ - ٦٧٣ - ٦٧٤ - ٦٧٥ - ٦٧٦ - ٦٧٧ - ٦٧٨ - ٦٧٩ - ٦٨٠ - ٦٨١ - ٦٨٢ - ٦٨٣ - ٦٨٤ - ٦٨٥ - ٦٨٦ - ٦٨٧ - ٦٨٨ - ٦٨٩ - ٦٩٠ - ٦٩١ - ٦٩٢ - ٦٩٣ - ٦٩٤ - ٦٩٥ - ٦٩٦ - ٦٩٧ - ٦٩٨ - ٦٩٩ - ٧٠٠ - ٧٠١ - ٧٠٢ - ٧٠٣ - ٧٠٤ - ٧٠٥ - ٧٠٦ - ٧٠٧ - ٧٠٨ - ٧٠٩ - ٧١٠ - ٧١١ - ٧١٢ - ٧١٣ - ٧١٤ - ٧١٥ - ٧١٦ - ٧١٧ - ٧١٨ - ٧١٩ - ٧٢٠ - ٧٢١ - ٧٢٢ - ٧٢٣ - ٧٢٤ - ٧٢٥ - ٧٢٦ - ٧٢٧ - ٧٢٨ - ٧٢٩ - ٧٣٠ - ٧٣١ - ٧٣٢ - ٧٣٣ - ٧٣٤ - ٧٣٥ - ٧٣٦ - ٧٣٧ - ٧٣٨ - ٧٣٩ - ٧٤٠ - ٧٤١ - ٧٤٢ - ٧٤٣ - ٧٤٤ - ٧٤٥ - ٧٤٦ - ٧٤٧ - ٧٤٨ - ٧٤٩ - ٧٥٠ - ٧٥١ - ٧٥٢ - ٧٥٣ - ٧٥٤ - ٧٥٥ - ٧٥٦ - ٧٥٧ - ٧٥٨ - ٧٥٩ - ٧٦٠ - ٧٦١ - ٧٦٢ - ٧٦٣ - ٧٦٤ - ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٧ - ٧٦٨ - ٧٦٩ - ٧٧٠ - ٧٧١ - ٧٧٢ - ٧٧٣ - ٧٧٤ - ٧٧٥ - ٧٧٦ - ٧٧٧ - ٧٧٨ - ٧٧٩ - ٧٨٠ - ٧٨١ - ٧٨٢ - ٧٨٣ - ٧٨٤ - ٧٨٥ - ٧٨٦ - ٧٨٧ - ٧٨٨ - ٧٨٩ - ٧٩٠ - ٧٩١ - ٧٩٢ - ٧٩٣ - ٧٩٤ - ٧٩٥ - ٧٩٦ - ٧٩٧ - ٧٩٨ - ٧٩٩ - ٨٠٠ - ٨٠١ - ٨٠٢ - ٨٠٣ - ٨٠٤ - ٨٠٥ - ٨٠٦ - ٨٠٧ - ٨٠٨ - ٨٠٩ - ٨١٠ - ٨١١ - ٨١٢ - ٨١٣ - ٨١٤ - ٨١٥ - ٨١٦ - ٨١٧ - ٨١٨ - ٨١٩ - ٨٢٠ - ٨٢١ - ٨٢٢ - ٨٢٣ - ٨٢٤ - ٨٢٥ - ٨٢٦ - ٨٢٧ - ٨٢٨ - ٨٢٩ - ٨٣٠ - ٨٣١ - ٨٣٢ - ٨٣٣ - ٨٣٤ - ٨٣٥ - ٨٣٦ - ٨٣٧ - ٨٣٨ - ٨٣٩ - ٨٤٠ - ٨٤١ - ٨٤٢ - ٨٤٣ - ٨٤٤ - ٨٤٥ - ٨٤٦ - ٨٤٧ - ٨٤٨ - ٨٤٩ - ٨٥٠ - ٨٥١ - ٨٥٢ - ٨٥٣ - ٨٥٤ - ٨٥٥ - ٨٥٦ - ٨٥٧ - ٨٥٨ - ٨٥٩ - ٨٦٠ - ٨٦١ - ٨٦٢ - ٨٦٣ - ٨٦٤ - ٨٦٥ - ٨٦٦ - ٨٦٧ - ٨٦٨ - ٨٦٩ - ٨٧٠ - ٨٧١ - ٨٧٢ - ٨٧٣ - ٨٧٤ - ٨٧٥ - ٨٧٦ - ٨٧٧ - ٨٧٨ - ٨٧٩ - ٨٨٠ - ٨٨١ - ٨٨٢ - ٨٨٣ - ٨٨٤ - ٨٨٥ - ٨٨٦ - ٨٨٧ - ٨٨٨ - ٨٨٩ - ٨٩٠ - ٨٩١ - ٨٩٢ - ٨٩٣ - ٨٩٤ - ٨٩٥ - ٨٩٦ - ٨٩٧ - ٨٩٨ - ٨٩٩ - ٩٠٠ - ٩٠١ - ٩٠٢ - ٩٠٣ - ٩٠٤ - ٩٠٥ - ٩٠٦ - ٩٠٧ - ٩٠٨ - ٩٠٩ - ٩١٠ - ٩١١ - ٩١٢ - ٩١٣ - ٩١٤ - ٩١٥ - ٩١٦ - ٩١٧ - ٩١٨ - ٩١٩ - ٩٢٠ - ٩٢١ - ٩٢٢ - ٩٢٣ - ٩٢٤ - ٩٢٥ - ٩٢٦ - ٩٢٧ - ٩٢٨ - ٩٢٩ - ٩٣٠ - ٩٣١ - ٩٣٢ - ٩٣٣ - ٩٣٤ - ٩٣٥ - ٩٣٦ - ٩٣٧ - ٩٣٨ - ٩٣٩ - ٩٤٠ - ٩٤١ - ٩٤٢ - ٩٤٣ - ٩٤٤ - ٩٤٥ - ٩٤٦ - ٩٤٧ - ٩٤٨ - ٩٤٩ - ٩٥٠ - ٩٥١ - ٩٥٢ - ٩٥٣ - ٩٥٤ - ٩٥٥ - ٩٥٦ - ٩٥٧ - ٩٥٨ - ٩٥٩ - ٩٦٠ - ٩٦١ - ٩٦٢ - ٩٦٣ - ٩٦٤ - ٩٦٥ - ٩٦٦ - ٩٦٧ - ٩٦٨ - ٩٦٩ - ٩٧٠ - ٩٧١ - ٩٧٢ - ٩٧٣ - ٩٧٤ - ٩٧٥ - ٩٧٦ - ٩٧٧ - ٩٧٨ - ٩٧٩ - ٩٨٠ - ٩٨١ - ٩٨٢ - ٩٨٣ - ٩٨٤ - ٩٨٥ - ٩٨٦ - ٩٨٧ - ٩٨٨ - ٩٨٩ - ٩٩٠ - ٩٩١ - ٩٩٢ - ٩٩٣ - ٩٩٤ - ٩٩٥ - ٩٩٦ - ٩٩٧ - ٩٩٨ - ٩٩٩ - ١٠٠٠ - ١٠٠١ - ١٠٠٢ - ١٠٠٣ - ١٠٠٤ - ١٠٠٥ - ١٠٠٦ - ١٠٠٧ - ١٠٠٨ - ١٠٠٩ - ١٠١٠ - ١٠١١ - ١٠١٢ - ١٠١٣ - ١٠١٤ - ١٠١٥ - ١٠١٦ - ١٠١٧ - ١٠١٨ - ١٠١٩ - ١٠٢٠ - ١٠٢١ - ١٠٢٢ - ١٠٢٣ - ١٠٢٤ - ١٠٢٥ - ١٠٢٦ - ١٠٢٧ - ١٠٢٨ - ١٠٢٩ - ١٠٣٠ - ١٠٣١ - ١٠٣٢ - ١٠٣٣ - ١٠٣٤ - ١٠٣٥ - ١٠٣٦ - ١٠٣٧ - ١٠٣٨ - ١٠٣٩ - ١٠٤٠ - ١٠٤١ - ١٠٤٢ - ١٠٤٣ - ١٠٤٤ - ١٠٤٥ - ١٠٤٦

(۱۰۷) السابق - ص ۶۲
 (۱۰۸) السابق - ص ۶۰
 (۱۰۹) السابق - ص ۶۹
 (۱۱۰) السابق - ص ۶۷ ۶۲
 (۱۱۱) السابق - ص ۹۵ ۹۶

(۱۰۲) السابق - ص ۵۰
 (۱۰۳) السابق - ص ۵۰
 (۱۰۴) السابق - ص ۵۸
 (۱۰۵) السابق - ص ۸۸
 (۱۰۶) السابق - ص ۱۷۱ ۱۷۲ ۱۷۵



على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الدورى بالقاهرة ت ٩٢٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاويى بالحامية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربى

توفيق الحكيم

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
وأحدث ما صدر له:

- الأحاديث الأربعينية
- والقضايا الدينية التى أشارتها
- التعاقدلية مع الإسلام
- حديث مع الكوكب

محمود تيمور

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
كما تقدم:

- شعراء النصرانية فى الجاهلية
- الأدب لوليس شيخو اليسوعى
- الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر
- (جزءان) د. محمد محمد حسين
- أدب النساء فى الجاهلية والإسلام
- د. محمد بدر معبد
- ألفية بنت مالك
- مزليقة بتدقيقات أئمة النحر
- صدر حديثا:

- شفاء غليظة (قصص قصيرة) محمود تيمور
- دنيا جديدة (قصص قصيرة) محمود تيمور
- أمينة الحزب (قصص قصيرة) د. على حسن

تحت الطبع:

- ديوان الأعشى الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى فى مصر والعالم العربى

موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية لوسيان بورتيه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية تعتبر موضوعا خاصا بتاريخ الأدب . منها مثل المصادر الكلاسيكية . والمصادر اللاهوتية . أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن . فيما كان من السهل تتبع الحيط إلى كتاب اللاتينية وغيرهم . حتى كتاب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية . ورؤى القرون الوسطى التي سجل منها داني . والتي أشار إليها نفسه ، ولم يكن الأمر يمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية للمكتبة ، فالعلاقات بين داني والإسلام لم تخط بالاهتمام إلى وقت قريب ^(١) .
وقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع . إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام في إيطاليا في القرون الوسطى . أي إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل . والتبادل بين المشرق والمغرب الذي طغى عليه السيلان بعد التشدد الذي حدث في العالم المسيحي ويكفي أن نذكر - كمثال - المقر الدولي الذي نظمته أكاديمية لينشيا . والذي دار حول موضوع الشرق والغرب في القرون الوسطى . والذي أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقتها . ومن ثم تأثيرها في الفكر والأدب

من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسويع للقضاء على الفرد الذي قام به القائد المعولي آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة . فاستقر هؤلاء الجند هذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين في الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازان » . وهو الاسم الذي أطلقه العرب على المسلمين ، هم الذين سطروا إلى العرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة في هذا الوقت .

وفي هذا الحزب التفتاحي المبالغ النشاط الذي تميرت به مدينة طليطلة . قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلوني عام ١١٤١ . بتكوين فريق من المترجمين للدين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفي هذا الوقت ظهرت أول ترجمة

وليس من الضروري - هنا - أن نذكر طويلا بأهمية وجود المسلمين في عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الحضرة العربية بالولاء . وبطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا ومصر ، وأخيرا فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطي إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف في حجة الشمال عند مدينة بواتيه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت ضرواث الفتح في القرن الثامن الميلادي ، ولكن ذلك لا يعمى توقف انتشار المسلمين . وما يؤكد ذلك أنه في هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال قصيدة

للقرون باللغة اللاتينية . وقد اعتنق العريون على هذا النص قصود
ومئة طريقة ، بوصفه مرجعا لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما
بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقا لنص ابن
سأ

معه هذا الأمير بطريقة مؤامرة . ودلت لانه بن حنيفة وهو يقابل
سأل دعو الذي أرسه هذا كتابا الربيع محبته
وقد عتب داني دائما على أنصار شارل ديمو إبادهم تلك
السلالة الخرمية . كما عتب على الباباوات التسجل في الشؤون
اساسية

وإذا كان مسموحا أساسا ، بالاشراك مع اليهود ، قد حلقوا مباحا
ثقافيا يشير نشاط آثار همام المسيحيين . فقد كان هناك معقل آخر
ينفذه لاسلامه اسسحة مشتركة هو صقيبه . وفي القرن التاسع
سلاذي سهر اسمون على حرية سيطرة نامة . فاستسلموا
لأصبي بأسسهم برراعية المتكررة . وأقاموا ساعات السجود
والأفشة الزائفة ، كما أرسوا تقاليدهم ولعنهم . ولكن دون أن يلعبوا
للغات الأخرى . إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة
اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التفهق في القرن
الحادي عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء اللذين استقروا
في إسبانيا وشان أفريقيا ظلوا يكون تلك الحنة الصائفة التي دأقوا
في خلاوة الحياة . ولكن المرأة النورمانديين أنفسهم شذنتهم تلك
الحصار لغية التي وجدوها . والتي أثرت تأثيرا بالغا في النس . وفي
حياة البلاط النورماندي . ولقد ازدهرت في صقلية طوال القرنين
الحادي عشر والثاني عشر عبارة عربية نورماندية رائجة - **القصور التي**
يتراوح فيها التأثيران ، مثل قصر كوما في باليرمو الذي رملوه فشن
بالغة العربية يشير إلى اسم مؤسسه الملك ولجام الثاني وتاريخ الإنشاء
عام ١١٨٠ ، وانكتائس ذات القباب الشرقية والناحورات الغربية
في زوايا الأديرة النورماندية وفي كل مكان **وحتى سلالته الزخارف**
في توحى بوجود الفنان العربي ، مثل تلك الأبرشية التي شيدت عام
١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تزوج الملك روجيرو . وما يدل على هذا
الوجود العربي النورماندي المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة في لوحة
بيرو ، ابول التي تصور الملك على فراش الموت . وبحواره حبيب
وعالم فلك من المسلمين ، وكان الملك روجيرو الثاني يستقبل بالجماعة
عسها في بلاطه باليرمو قائدا صليبا منحها إلى الشام ، وأحد
المسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان في جو من السماحة
ومن المعروف مقدار الإعجاب واللق الذي كان يكنه الملك
للإدريس الذي رسم له خريطة من الفضة ، تحمل المناخات السح ،
ولكن يوضح التفاصيل التي لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق
بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم حواشيها بطرق عدة ، وأشهرها
كتاب الملك روجيرو . أما حبيبه مردريك الثاني الذي كان ملكا
عن صقلية ، عن طريق والدته كوستاس ، وإمبراطورا لألمانيا عن
طريق والده هري السادس ، والذي كان إيطاليا وصقليا أكثر منه
جرمانيا ، فقد فرض طابعا إسلاميا على بلاطه في باليرمو . وكان
يطلب الرقصين والراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات . وهو
الذي أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات
المتخدمة في البلاط . وكان في ذلك ما أثار غضب البابا حرموريو
التاسع ثم ابوسات الرابع على درائل بلاط الملك مردريك .
ماهرية . وكان يرجع تلك الدرائل إلى وجود المسلمين في البلاط ،
وكان شارل ديمو يسمى مانريد «سلطان لوسيرا» . وقد قام داني

ونكر مردريك لم يكن يكتب بلهو البلاط . في عام ١٢٢٤ قام
ببناء جامعة ديون عية مكتبته محصوحت عربية . كما أن امر كر
تقايبه في ديون وباليرمو كانت استقبال المرحمين العارفين من إسبانيا
سب اعرو لمسيحي قيا . وفي عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود .
وهو يعقوب بن أيماري ناتانولي بترجمة عبرية لابن رشد . وقد
برحمته بن اللاتينية مشيل من اسكتلند (١) وميرمان من ألمانيا . وقد
أقام كلاهما في منطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال
أرسطو بانكامل إلى اللاتينية . من خلال دراسة ابن رشد التي عرفها
سان توماس فاكان . الذي كان يذكرها دائما ويستشهد بها
وكان الأمر بطور يفرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوف
ابن سبعين ، وكانت مراسلاتها تتعلق بالعلوم لأونية وهدف
الميتافيزيقا . وتتصفيات الفكر وعددها وحود روح . ولكن
البحر يعتقد أن تلك المراسلات مريضة وبكها طلت رمز .

وفي سنة الحرية الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات
منشرة . فيها هذا الجوب . لم يكن هناك ترحيب بأية معرفة عن
الإسلام . في فلورنسا - بما أننا نريد أن نصل إلى داني - بالإضافة
إلى المعلومات المنتشرة في حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة
الدومبيكان في سانتا ما باوويللا تقوم بإلقاء المحاضرات التي كان
يعصرها داني . وقد قام الأب ريكولندو داموسيكروس بالتدريس في
هذا المكان . في السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى
من القرن التالي ، بعد رحلته وإقامته الطويلة في الشرق ، إذ كان في
بيلاد عام ١٢٩١ . وفي فلورنسا عام ١٣٠١ تقريبا . وقد ترك
دراسته باللاتينية عن رحلاته . ترجمت كتابها إلى الفرنسية
والإيطالية . كما كتب بحثا آخر عن الإسراء والمعراج . لا تعرف
بالفصل تاريخ منوره . ولكن المرجح أن الأب ريكولندو الذي
كان من مواليد حي سان بينروماججوري . وهو حي داني نفسه ، قد
قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على للمعلومات التي اكتسبها خلال
رحلته البعيدة . سواء بطريقة شفوية أو عن طريق الخطابات

ولقد كانت هناك أساطير مدخلة عن محمد (صلى الله عليه وسلم) ، وكانت
نقطة البداية «كتاب الكثر» الذي كتبه برونو لاني بالفرنسية عام
١٢٦٥ . والذي ترجم إلى الإيطالية مرين ، ولكن بتحرير
وتوسيع كي كان هناك أيضا قصة محمد (صلى الله عليه وسلم) وهي قصيدة
بالعربية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندردي بون ،
بالإضافة إلى برحمته الفصيدة اللاتينية التي كتبها الأب جوتييه
وهذه قصة بروي حياة محمد (صلى الله عليه وسلم) من خلال سلطة من
الأكديب ولادعاءات والتحرير في ميادئ الإسلام . ولكن
لا يمكن أن نتجاهل المناح العام الذي كان يروح فيه هذا الادعاء
الأكاذيب تعرفه الإسلام ، مناخ خلق أساطير لا تعقل من جهة

باللغة العامية ، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وأسبغته يد الله أن يخصص عدد مرات الصلاة إلى خمس

وتتمكنا القول - إذن - إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئاً بدعياً في إيطاليا خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الرابع الأول من القرن الرابع عشر. وينتهي أيضاً عدد التعبيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شعبية

من المقبول - إذن - القول إن دانتى كان على اتصال بدبث الفكر المنتشر في القرون الوسطى والأساطير المستمدة من قبله ومن بعده . ويجب أن نوضح - الآن - ما استعاره دانتى من الإسلام بطريقة صريحة ، وما علق عليه وما استعله وما نكته . ويمكن هناك فرقاً واضحاً فاصلاً بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية

وفي كتابه الفلسفي «رحلة الطعام» الذي كتبه على هيئة قصائد قصيرة ، بعد الأزمة التي تعرض لها بعد وفاة بياتريس ، حرص دانتى على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ - ١٣٠٦)

ومن السهل التعرف القراءات والمصادر ، ودرج عدد كبير من الأنحاء الإسلامية ، ذلك لأن دانتى كان يبحث عن روح الحقيقة في كل عقيدة التي جا ، وعندما قام برص كوزا هينغورس وفلاصون وابن سينا والعرالي ، مما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال : « كان كل واحد منهم حاصراً - هنا - الآن ليدافع عن وجهة نظره . رأياً أن الحقيقة نكس فيهم كلهم ، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق لأول وهلة ، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه . »

وهكذا ذكر دانتى عالم الملك أبو المسار (الفصل الثاني صفحة ١٣) والفرجاني عالم الملك المدرسة بغداد الذي تولى عام ٨٢٣ أو ٨٢٤ (الفصل الثاني صفحة ١٤) واكتشافاته الملكية (الفصل الثاني صفحة ١٣ . ١٤ . الفصل الثالث صفحة ٥ و ٦) والفيلسوف الرزالي (الفصل الثاني صفحة ١٤ . الفصل الثالث صفحة ١٤) والفيلسوف الرابع (صفحة ٢٢) وابن سينا الذي تولى عام ١٠٣٧ . هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرون الثاني عشر والذي جاء ذكره في الفصل الثاني صفحة ١٣ و ١٤ . الفصل الثالث صفحة ١٤ . والفصل الرابع صفحة ٢١ . ثم بعد ذلك في الكوميديا الإلهية

أما ابن رشد الذي ولد في غرناطة وتوفي في مراكش عام ١١٩٨ . فقد أسماه دانتى كما أسماه من قبل سار «ناس» وكان «المطلق على أرسطو» (الفصل الرابع صفحة ١٣) ولقد كان الكثير من النقاط التي أثارها ابن رشد - مثلاً العلاقة بين العقل والإيمان . مثلاً للمناقشة والجدل في العرب المسيحي

وبنصح من هذه الدراسة الدقيقة لا نذكر - راسخ - علاقته بالفكر الإسلامي لم تكن مباشرة . بل عن طريق عرض تلك المعتقدات

وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتحفظ من جهة أخرى^{١٢} وعندما قام ميشيل تسين بالاسيوس بنشر كتابه عن «علم الأهداف الإسلامي والكوميديا الإلهية» عام ١٩١٩ ، الذي أحدث صدمة كبرى ، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتى والأساطير الإسلامية . كما أبدى تدمه لعدم استطاعته توصيف طريقة التدوين والانتقال . لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة . ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرحالة في الأندلس . أو عبر أحداث عسكرية ، كحالة أبناء الملك شارل الثاني ملك نابولي أو تلك أخذوا وهائن إلى بلاط أراجون عام ١٢٩٩ . أو عبر البعثات السياسية ، مثل بروتولاني الذي أرسلته جمهورية فينورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم ألفونسو العاشر ملك قشتالة ، أو من خلال أغراض سياسية أخرى ، كأخبار أباطرة ألمانيا المهيمن . ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقبى أثره فإن ذلك لم يكن بقودماً إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتى .

ولكن كل شيء أصبح عندما اكتشفت انريكو سيرولي «كتاب السلام» وقام بنشره عام ١٩٤٩ . وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مردوخة باللاتينية والعربية للنص الأسباني ، ذلك أن إبراهيم نفاكين الذي كان طبيباً وأديباً في بلاط الملك ألفونسو العاشر بأشبيلية ، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى لأسبانية حوالي عام ١٢٦٤ . وهذه السيرة مفقودة الآن ولكن يوناتورا داسييا . بأمر الملك أيضاً ، قام بترجمة هذا النص إلى اللاتينية والعربية . ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن «توجد» في نسخة الأولى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة بمكتبة الفاتيكان ، وتحتفظ فيها من «مجموعة طليطلة» ويرجح أن تكون قد كتبت في جنوب فرنسا . وكانت قصة المعراج معروفة جداً كأسطورة في إيطاليا ، إذ بعد خمسة وعشرين عاماً من وفاة دانتى بدأ هاربوديلي أوبرتي الذي ولد في بيرا ، وكان من أنصار أباطرة ألبانيا كآتاله وأجداده ، بدأ قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية في أوروبا وآسيا وإفريقيا ، وقد كتبها خلال عشرين عاماً من حياة هائلة ، وظلت ناقصة . وفي الشرق كان مرشده الخيال ريكولندو داموسكروس الذي روى له قصة الأسراء والمعراج . وقد أعلن هاروي صراحة معرفته التامة «بكتاب السلام» الذي ذكره في وصفه للجنة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثاني عشر صفحة ٨٢ - ١٠٦ حيث يقول عن محمد (ﷺ) :

«وفي كتابه المسمى صلوا ،

حيث يتحدث لهم طعامهم ،

يتحدث ويكتب عن كل الفواكه .»

يصاف إلى ذلك وجود أسطورة في بيرا في القرن الرابع عشر .

الذي قام به الآخرون أمثال سنان نوماش داكان الذي سهل كثيرا من ابن رشد . أو مثل الكبير الأكبر الذي تشعب بان سنا

وهناك أيضا مثل صلاح الدين الأيوبي الذي عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ . وأصبح سلطانا على مصر عام ١١٧٤ . والذي استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبي بقيادة مردريك نارداروسا وهليب أخصطس وريتشارد قلب الأسد وقد كانت هناك روایات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق القروسية التي كان يتمتع بها صلاح الدين . من أنه ، في أسير فرنسا أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبدعا من المال . وعندما قام كانه شديوي الأمر ولد صفرا . فذهب إلى صلاح الدين يبحره . فراد صلاح الدين صفرا آخر . وهو يقول لكتابه : « لن يكون قلبك أكرم مني » . وقد ذكر داني صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أولد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء . كما أنه يراه في بداية رحلته إلى العالم الآخر . بين سكان اللامب ، وهو المكان الذي يتجمع فيه الحكماء والعلماء الذين ماتوا قبل ميلاد المسيح .

هنا . أنامى . فوق اللون الأخضر اللامع

رأيت المفكرين المنبلاء

وهللت روعي لوزيجه

(الفصل الرابع صفحة ١١٨ - ١٢٠)

وهناك وحيدا . في جانبهم رأيت صلاح الدين .

(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وهي جانب صلاح الدين يرى ابن حينا وسط الأضواء

« أيقظوا . ابن حينا . وحالينا »

(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

« خير من رشد

« ابن رشد الذي قام بتأليف الشفيق

العظيم » (الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

ول هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب جسدي . ولكن في راحة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان . الذي اخترعه داني . فقد كانت موضوعا لكثير من الحدل وكثير من لأحداث . ويشير إلى أن تلك الأرواح - كما قلنا من قبل - تعيش في راحة دائمة . بلا أمل في التحقق . أي تعيش في ترقب دائم

وهناك كثير من المحاولات لاجمال بدراسها الآن . تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يدوروا عذاب الرعدة بلا أمل سوف يتحدون في الأبد . أي أن أمثال صلاح الدين وابن سنا وابن رشد سوف يحطون نعيمه لحد في آخر المطاف

ولكن إذا انتقل إلى النصف الدنيا انصرف للإسلام . وحلما ان دني تحادها « . وسوف تعجب كيف يمكن لمكر قوي متصنع : على غير نم بشرية الإنسان من حيث محراء ومعهومه العميق مثل مكر داني . أن يظل مغلقا أمام الإسلام وهناك صياد

للمدنة نسبة الأول ناجي ونسي في الوقت نفسه . وهو الروح الصلبة المسيطرة في ذلك الوقت . ومنها بلغت عصمة عبقرية أي إنسان فإنه يظل دائما متأثرا بعصره وما يمتد فيه . فقد تجلت هذه الروح الصلبة في حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المتقدمة . ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو وسجارة . مستغلة في ذلك شعورا دينا قويا . بتصل سهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الحد الأعلى لذلك . ذلك الذي التقى به أثناء رحلته في العالم الآخر وكان يسميه صغيره . قد قتل أثناء الحروب الصليبية . مما جعل مكانه في السماء بين الشهداء الذين حاربوا من أجل المسيح . وعندما هاجم الشاعر باباوات القاطن كان من أسباب ذلك إصاعتهم القدس والأراضي المقدسة .

ومن جهة أخرى . فإن داني الذي كان مغرما بالوحدات . كان يرى التاريخ مرسوما على هيئة ثلاثة أسيار بشرية . البلاء الذين عذبوا عن أنفسهم من خلال الأساطير . والذين يمثلون مجهود لزم من أجل تنظيم العالم . ثم اليهود . الشعب المختار الذي قلل الوعد الإلهي وحافظ على عبادة الآلهة الواحد عبر القرون وهم يمثلون تمثيل الدين للعالم . وينتقل هذان السيران عندما يبحر الوقت ميلاد المسيح الذي يولد منه السيران الثالث . وهو المسيحيون ويدل ليس هناك مكان للمسلمين دخل هذا السيمان . وبذلك فإن عدد عدد داني - إصلاحا - ما كان يتظر من مكر مثله . أي التقدير بين هذه الأديان الثلاثة للوحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام . وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد . وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم . وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحديث في روايات القرون الوسطى وأساطيرها . وأشهر تلك الروايات حكاية « السلطان الثلاثة » . تلك التي كان مغرما يقوم على الاحترام المتبادل

فقد كان صلاح الدين في حاجة إلى شيء - مما تقول الحكاية - فتصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء - بلاستيلا - على ثروته . فاستدعاه وسأله : « ما أصل العقائد الثلاث . اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ » فأجابه اليهودي بحكاية عن أب . كان له ثلاثة أبناء . وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين . وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة بطمع في أن يحظى بالخاتم . فذهب الأدم إلى أحد صناع الحل المهرة . وطلب منه صنع خاتم مشابهي الخاتم . فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم . معتظدا أنه لأصل . بينما لم يكن في استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . فقد أنزلها الخالق . بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق . بينما لا يعلم الحقيقة سوى الأب . وظل صلاح الدين واجها . ثم أمره بالانصراف . وتلك هي الحكاية التي استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحيانا تعصيل واضح في هذه المقاربة . إذ يوجد تحت مجهر للكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره . وقد كتب في

صفته في تحريفه ثلثي عشر أو أوائل القرن الثالث عشر .
وينص وصفه لنحوه بالنار . لأنه أراد أن يبين للبشر كيفية معادى
الصور . وذلك . فما يقول المؤلف المجهول . ما كان
يسمى به موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر
هبة ومهوى .

ولم يكن هذا التفارب نادرا في الأدب الإسلامي . فقد قال ابن
عربى المرسى إن الله هداه إلى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد
(عليهم السلام) . وهذا . أيضا . المنكرة صحتها في قصائد أبي العلاء المسمى
الذى تولى عام ٤٤٩ هجرية / ١٠٥٨ ميلادية . وفي كتاب
الحكماء لنصام الملك المنصور سنة ٤٨٦ هجرية / ١٠٩٣ ميلادية
. فقد أصبحنا أن فكرة الثمانيات الثلاث الموحدة كانت متشرة في
ذلك وقت حتى يرى جدها داني . فهو لم يكف بعدم ذكر هذه
مكرة . ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) . حيث وصفه في
سجده .

وهنا أمثلة كثيرة تبين إلى أي درجة وصلت سحرية داني
واسناده للإسلام . ذلك يدبر الذي لم يكن داني يعرفه أي نوع
من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان داني تقبل أساطير الإسلام
وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسهاحة ؟ إلى
السبب في ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالبا ما كانت تتجاهلها
بوجه ذلك من مصادره وانتقارب الدين بزيادة فكرة المصادر
الإسلامية . الكوميديا الإلهية يمكن تصورها إذا رجعنا إلى الخيال العام
الذى تمت فيه . وبمكتنا التناول هنا عما إذا كان هناك شيء قديم
يتصل بأي اكتشاف يجعل صاحبه حبيب نظام معين . فقد قام أسير
بالاسيوس بعمل عظيم . وجمع عددا لا حصر له من الوثائق التي
لاعى . بها دراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية في القرون
الوسطى . ولكنه بعد أن يرى بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية
وأساطير الإسلام . أراد أن يتخطى أي شك ويؤكد هذا بصورة
قصية مما أدى إلى كثير من المعاطات . وقد أثار هذا الكتاب حيرة
صدوره كثيرا من آراء انتقادية . المستشرقون الذين كانوا يجهلون
كتاب داني وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة . أما أصحاب داني
فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة
معرضها . والحاس الذي يصاحب أي اكتشاف شيء مفهوم .
ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابريل وحكمته . ذلك
لأنه وافق في أول الأمر على كتاب أسير . ثم ما لبث أن رفضه
معرفا خطئه بعد دراسة ضيقة . أما فيما يتصل بأسير نفسه فإن شيئا لم
يمر اعتقده . برغم المفاوضات من أصدقائه أنفسهم . ولم نعه من
الاندفاع في ذكر مداخلات لا يفلها عقل . مثل قوله بأنه إذا كان
أسير بين الدين والسر . فذلك الذي سوف يعود إليه هما بعد .
ليس كافيا فإن ذلك يرجع إلى تعبد المقلد بغير التودع . حتى
تختلط شخصيته فلا تنهم بالسرقة الفية .

ومن خلال هذا الخيال نجد أن الطريقة المستخدمة هي التلميح
وبين التحليل . وذلك أمر لا يصمد أمام معرفة جيدة لشعر داني
وإذا وصفتنا النصيب جدا إلى جانب . وحدنا أنها مختلفان كل

الاحلاف . ليس فقط من حيث المصمود . بل من حيث الظروف
النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التي تغير كل نص عن الآخر
ولذلك . فنحن لا نريد أن نعرض اعتناق أي معنى على القارئ .
ولكن نتركه بحكم هو بنفسه . من خلال الوثائق التي نعلمها له

وكما بدأت رؤى العالم الآخر في القرون الوسطى من نص قصير
غامض للقديس بولس : «ولم لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة
وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددوها » . ولقد أدت هذه
العبارة . بعمل التدهور والانتحار المستعير . إلى روايات جديدة
بضاه إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هي التي أدت إلى روايات
الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روبرتين لابن مسعود .
تصيران بالصوم والوعدة والانتحار . وما لبثت هاتان الروايتان أن
تحولتا إلى عقائد شعبية . تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما
أراد أسير بالاسيوس جمع كل التعريفات الدينية واستخداماتها
والفلسفية والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات . تحتوي
كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد
بالاسيوس أن يبحث عن التشابه في الكوميديا الإلهية . ثم جاءت
معرفة بكتاب «سلم محمد» (ﷺ) . فسهلت عملية البحث
وحدتها .

ونجب أن لا يجب من أدهانتنا أن القرون الوسطى كانت تعتبر
تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتابا مقدسة . بالنسبة للمسلمين .
مثلها مثل القرآن وفي هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يفصّلها
محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد في القرآن . وبينما كان النبي
(ﷺ) دائما في غرته . يتأمل ويصكر عما أنزل الله
(تعالى) عليه أصابته حموة . فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وأمره
بارتداء ثيابه . ثم أركبه حيوانا عجيبا وحمله إلى القدس . وفي
الفصل الخامس من الكتاب . يريه الملك سنا عجيبا يحيط به
الملائكة . ثم يصعد الجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل
الرابع والعشرين . يرى النبي أراضي الخميم . وفي الفصل الأخيرة
من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد
(ﷺ) بعد ذلك إلى بيته . ومحاول . ساعدا . أن يضع دونه
بحقيقة رحلته

ويبدو لنا . منذ البداية . أن التكوين العام للكتاب لا يذكرا .
إطلاقا . بالبناء الخاص بداني . فهو كتاب غير متردد . يتطرق
على بعض الفصول المتصارفة . أما فيما يخص الوصف فمجد أن الخيال
والعظمة . وهي ترمز بلا شك إلى المقدسية . لا يتم التعبير عنها إلا عن
طريق المبالغة في الحلى اللينة والألفاظ العاقرة . كما يحدث في الحكايات
الشعبية . ودائما نستخدم عبارات تدل على الكم الذي يفوق
التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة . فسجد مثلا أن دليل
محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذي يظهر منذ البداية ويوصف
جبريل على البحر التالي

«كان وجهه أكثر ساطعا من اللبن والثلج . وشعره أكثر احمرارا
من المرجان الأحمر . وكان عريض الحاجبين . جميل الأنف .
وأسنانه نساء ناصعة . ورائحته أشد بياضا من أي شيء . مرصع

عليه في لآلئ . إلى درجة أن المين لا تقوى على إحياء النسيم
المعت . وبعد ذلك يعد الوصف ممكنا

«لقد أتت بحوا تلك المخلوقة الخفيفة
المرتدي البياض ووجهها مثلها
تظهر وهي تلمع بحمة الصباح»

ولكن بعد ذلك . خصوصاً في هذه حيث لا دور للملائكة مع
دني إلى برشد دماريس . فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء
التي على شكل مجموعات . كل مهبطاً أن تعد الله . وفي ثمة
سواء حيث حسن . حول نقطة المصيبة التي ترمز له . جد تبع
ده ر من الملائكة على شدة كورس . قدور وهي تعني وتصبح يانه

«كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحرق في كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها هافت
الآلاف المرات عدد قطع الشطرنج»

ثم يرى بعد ذلك المشهد الذي سبق أن تكلمت عنه بياتريس .
وهو الخاص بالثوسين وأجسادهم داخل البوردة السماوية . تسبقه
بعض الرؤى الترميزية ، ووظيفتها إعداد داني لهذا المشهد . وهي
صد . على عينة خلال تبشر بالواقع ، «لأنها ترى أن الملائكة عبارة
عن سر حرج من سر من النور يدخل لأرها . (وهي ترمزون) على
شاطئ» مثل الباطن الضابط بالذهب . ثم يعود الملائكة فتصيح
وحولها بين الثوسين الذين يعودون إلى الظهور

«كل الوجوه كانت من شعل متوهجة
والأجنحة من الذهب . والياك كله أبيض
إلى درجة لا تبلغ الثلج مدها»

وأخيراً يأتي هذا «الصخب الطائر» ليحيط بالعدراء مريم

«والكل حولها ، والأجنحة طارحة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتصم بالروعة والهيبة»

من الممكن أن نشأ ما قارن بين التعبير الشعري بعبقرية
ما وبين ثمرة خيال شعبي . ولكني أقدم إجابة إلى هؤلاء الذين قترحوا
هذه المقارنة . فإن ما قارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما
عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شيء
مشترك

وفي النصين محمد السلم . سلم المراح الذي صعد عليه النبي .
الذي قد أقيم داني السلم الذي رواه في صحراء حطرد

قال محمد (صلى الله عليه وسلم) في الرواية الشعبية

«أطلق جبريل من يدي وأخرجني من المهد وأراني سلماً يصل من
السماء الأولى والأرض التي ألق عليها ، وكان هذا السلم أحمل
ما أتت في حياتي ، وكانت الدرجة الأولى من الباقوت ، والثانية
من الرمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع

بالخواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدى طاقين . أحدهما حول
صدره . والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص
المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يده فهي
نور سار . وجناحه - مثل قديمه - أخضر وأصعب من الرمرد ، كما
كان كل جسده محاطاً بصياء تلمع من المشرق إلى المغرب» .

وتظهر صورة جبريل هذه - في الكومديا الإلهية - وهو يقود
سيدة العذراء . ليحدد يشرى المسيح

«وهذا الملائكة الذي كانت علقه الفرحه
كان ينظر في عيني ملكتنا
عاشقاً إلى درجة يبدو معها كالتار» .

وفي فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح
«من أعماق السماء نزلت شعله
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها بإياه وأخذ يدور حولها»

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين
ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب . هي الفصل الثاني جسر
من كتاب «سلم محمد» يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) وهو يدخل السماء الأولى
والملائكة تحية وتقول له أشياء أسعدته . «فرأى أن الملائكة وجوه
بشر وأجساد بقر وأجنحة بسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين
ألفاً . ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف
قرن ، وفي كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها
مسافة يقطعها الإنسان في أربعين عاماً . ورأى أيضاً أنه في كل رأس
سبعين ألف وجه ، وفي كل وجه سبعون ألف فم ، وفي كل فم
سبعون ألف لسان ، كل لسان بها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح
باسم الله سبعين ألف تسبيحة في اليوم»

وفي السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) رأيت ملائكة أجسادها
أكثر سبعين ألف مرة من الملائكة التي رأيتها في السماء الأولى .
وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة
هذه الوصف . ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تميز عنها .
ولكن عندما أراد داني الإيجاد بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة
أخرى . ذلك لأنه . أولاً ، بما يخص الملائكة ، مع تلك المخلوقات
اللامادية وحولها ، للتواعي التصوير . حتى ييسر الفكرة على العقول
الشرية الضعيفة

وكل الكعبة المقدسة اخذت وحها شرباً
جبريل وميكائيل تتلونكم

هكذا يجب أن تتحدوا مع فكركم
لأنها هي القدرة - رحمتها - على أن تعلمكم
بها .

«عبر ملائكة حي يلو معونه - سلم حين التقدير هوب»

الأحجار ، الكريمة محاطة بذهب خالص لا يستطيع قلب رجل أن يتجنبها . وخلق جبريل من يدي ورصى من الأرض ووصى على ولي ندرجات وقال لي

« صعد يا محمد . » فصعدت وجبريل معي ، تصحى كل ملائكة التي كانت على جواب السلم

ولا يستطيع أن يحصل السلم - عند داني - عن رؤية العامة للترسعة عن الجنة . هي كل السماوات التي يصعد اليها داني ، وهو وقع تحت تأثير سحر بياتريس . كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تنى . ذلك أنه في هذا العالم اللاهادي كانت طريقة داني الإنسان في تصوير هذه الأشياء تعتمد على الصور والرقص والعناء . ويؤدي الرقص للتصوير إلى وجه له معنى

وتمة صليب في سماء مارس وسر في سماء العدالة . أما المتأملون في سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهطلون بصحبة الملائكة . على سلم برسر إلى حركة تفكر المتأمل

« في لون الذهب عندما يجرق شعاع رأيت ملأ متعها إلى أعلى الأعالي لم يستطع بصرى أن يصل إلى نهايتها ورأيت - أيضا - عبر المدرجات البهاء يهبط . وكان أضواء السماء منتشرة ها . »

وبعد لحظة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع تلاميذه يقولون به

« ودعني سبلى الرقيقة خلفهم بإشارة فقط نحو أعلى السلم إذ إن فضيلتها انتصرت على طبعي »

ودون أن يصطر إلى الصعود . نجد داني معه وقد انتقل من برج الثور إلى الحوراء

« وفي وقت أقل من أن تضع إصبعك في النار ثم تجذبه رأيت البرج الذي يلي الثور ووجدت نفسي به »

سلم داني - إذن - لا يستند للصعود إلى السماء . بل هو رمز مصفى للحياة المتألمة . ومادا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازنتها . مثال ذلك من يبدون أنه عن طريق الكلاء . أولئك الذين يحدهم في كتاب « سيم » . وقد جمعت شهادتهم عن طريق كتابات عمدة في النار . أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن أنفسهم تترع . كما يحدث كثيرا في وفي الفروع الوسطى . أما للتعويض حرق أجسادهم في كل أنحاء . كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . وبعد - في هذا كله - مدأ العينين بالعين الذي قرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب

وفي كلا الحجييين نجد دورا مهما للتعابيين في الأرض الرابعة

التي رآها محمد « (صلى الله عليه وسلم) ، محمد التعابيين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة ، يتحلل - في الحال تماما - بفعل السم ، ويختل إلى أجواء صغيرة . من الرأس إلى أطراف القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطشين يجعل المزم يتسنى أن يموت ألف مرة في اليوم ، ولا يعرض هذا العذاب الذي كتبه الله عليه . وفي مقابل ذلك ، نجد النصوص . في كتاب داني . يتصارعون مع ثلاثة أنواع من التعابيين . ولكن الرؤية مختلفة تماما . إذ أن التعذيب هو التحول . فالعص يتحول - إذا لدعه ثعبان - إلى رماد . ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش . بفعل الاقتراح بين الإنسان والتهيان ، أما النوع الثالث فيعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعبانا . والثعبان إنسانا ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى . وهكذا إلى الأبد

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيرا . وهو الخاص بالديك والنسر . إذ يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملاكا (الفصل التاسع) : « صحبا رأسه في السماء وقدمه في الفضاء . وكان شعره طويلا يعطي كتبه . وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان . وكانت أجمل ما رأيته لإنسان . وكان لهذا الملاك وجه ديك » . وفي مواضع الصلاة . كان يسبح محمد الله . وكل الديوك التي على الأرض كانت تسبح ما يقوله هذا الملاك . فتعني كلها وهي تسبح محمد الله وتقول « أنتم يا بني البشر المصيرين للحقائق . انهبوا وكبروا باسمه . لأنه أكثر من كل الأشياء . إذ هو خائفها »

وهذه محاولة شرح بسيطة لعناء الديك . ولكن هذا الفصل المصغر تكرر في الفصل التاسع والعشرين بعد تصحيحه . فروح الله هي التي رفعت محمدا (صلى الله عليه وسلم) إلى السموات وجعلته يرى - في لحظة - كل الأشياء التي كانت لا ترى إلا متفرقة . وكان جبريل وروفايل يربانه الديك .

وكان لهذا الديك من الصحابة بحيث أن رأسه وعرفه كان في السماء حيث عرش الخالق وقدمه في أعماق الأرض السابعة . وقد حنقه الله (تعالى) كما أراد : « وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق . ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه . » الحمد لله يا بني أيما كنت . » وكان هذا الديك أجنحة هائلة . إذا ودعا حطت السموات والأرض من مشرق إلى المغرب . وعند منتصف الليل كان يفرق أجنحته ويبرها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها . وتسبح حمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتي النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجي لهذا الديك صمغ . شديد اللباص إلى حد لا يوصف . أما ريشه الداخلي فكان شديد الانحصرار إلى حد لا يصدق

أية دوعة في تلك السطور التي اضطررنا لاختصارها . أما في كتاب داني ، في صياغة جويتر^(١٥) الواسعة : سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أروار المؤمنين التي تجمعت ، بعد أن تشكلت في أشكال أخرى . في صورة النسر هذه . تلك الصورة

ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قنا بالمقارنة بين دانتى وفرجيل
والمثال على ذلك حالة استحالة معاقبة الظل - إذ يجد عد فرجيل
«ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيه حول عرق أبيه ، ولكنه
انحط ثلاث مرات ، فكان الظل يسحب من بين يديه مثل حلم
يطير»

ثم دانتى يقول

«ثلاث مرات حاولت أن أضغطها إلى يدي
وثلاث مرات كانت يداي ترتدان إلى صدرى
خارجتين»

ومن الصعب أن نسين بالاسيوس الذى أثار كل هذه القضية لم
يحدث في شعره فرجيل - ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الإلهية
في مانت فرجيل (الإنيادة) من ناحية والكتابات الدينية من
ناحية أخرى . وقد اعترف دانتى صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ،
فرجيل شعر كثيرا داخل الكوميديا الإلهية ليطعن دانتى إلى أن
بعضه ليس سبب تقوى محبة إنقاذ روحه ولا نسي الكلمات التي قالها
الشعر عندما عرف أنه أمام فرجيل

«أنت معلمى وأنا

فأنت الذى وهبى

الأسلوب الراى الذى شرفى»

وقد قال قبل ذلك

«هل أنت فرجيل ، ذلك النع
الذى أتيت منه سر الكلام ؟»

وعندما وصل دانتى وفرجيل إلى «اللامب» استقبلها الشعراء
الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيد يوسى ولو
كان

«الصعوا جميعا إلى وحيوى بالإشارة
فانهم معلمى من كل تلك الحماوة
ثم كرموى أكثر من ذلك
إذا أدخلوى في صحبهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين»

«بحول الجميع وهم يشادلون الحديث ، وهذا ما يدل على
شدة ارتباط دانتى بالشعر الكلاسيكي وليست أسماء الشعراء المذكورة
سوى استعارات من دانتى تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد
أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هي «إنيادة» فرجيل ، حيث مجال
المصداق وسما . وتأثير فرجيل ترك دانتى كل كتاباته غير الشعرية
ستبقى نشرة وحده . ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفة والسياسة
ومثله في اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال
ذلك هذا الصرح الرائع الذى أهم محمدا لياترس في الفصل الأخير
من «الحب احديده» . وقد أصابه دانتى لكى يربط الفصده
الكرى (الكوميديا الإلهية) بقصيده شدة «بياتريس حبيبه»
وكان من الممكن تصور بياتريس أن تكشف خطأ أسس بالاسيوس

إلى حدود السماء . حيث ومر العداة والحكم . ومن الممكن انقول
إلى عدالة الحكم ومن معاد الصورة خرج عاده تعبر عن حكم
الجميع ، ولكنك نسج «أنا» يها يقول الفكر . «حق» ، ذلك
لأن هناك استراح في شكر والإرادة عند كل الذين يتبعون تعالاه
وفى استند السابق ، دنت الذى جعل نومه السادس . يروى
جوسيب أن مع مدنية لامرأته به برومانه حتى شربان كذا
يكون تاريخ سنة ، ذلك الذى يرمز في معه «أصحة» - إلى
«أحدث» حتى موت «كبيرة» عند مصرب سنة فطارة حرة
كحسة مع «مرسد» مع «معرضت» - «عند مصرب»
على «سدى» «أصحة» برومان . أما عندما يرون إلى نغمة لثلاثها بريث
فهم إلى «سده» «سقططين» «ما يعتقد دانتى» . «بأن» «صوب» من
«سده» «يرقى» «نحان» «ندى» «وصلت» «ببه» «الكسفة» «و» «ك» «نح» «سده»
«سمر» «استخدم» «سمر» «يبدو» «ظاهر» في «الفصل» «سدى» «على» «مصل»
«ندى» «يسكن» «عن» «لحده» . «فيس» «هناك» . «والأمر» «كذلك» . «فى» «فصده»
«نصير» «دنت» «فى» «صحة» «سمر»

«وعند دانتى بعض لأصوات «مهمة» «ننى» «وصف» «دانتى» «على» «س»
«فلورنوس» «و» «هرود» «هى» «أصوات» «بالغة» «العربية» . وهذا يدل على
«حيث» «واسع» «وحمل» «به» «بكر» «دنى» «وبالأحداث» «سها» . «دانيرود»
«الذى» «يدل» «عنه» «سرج» «به» «بى» «برج» «أبل» «والمسكين» «عن» «عدد» «معاين»
«لم» «يعد» «له» «أية» «علاقة» «بمعاين» «المفهوم» . «بعد» «أن» «صايقه» «معد» «فى»
«الكلام» «والسمع» «على» «سده» . «وذا» «ك» «لأمر» «كذلك» «فلا» «حدود» «حدود»
«مدى» «للأصوات» «لنى» «بصدها» «مع» «أنه» «نفس» «مد» «البناء» «إن» «أحد» «لا»
«يهمها»

«ولذلك هنا ولا شككم بدوى جدوى
لأن أبا لغة بالنسبة له مثل لغة تماما
لا أحد يفهمها أو يفهمه» .

أما عن بونوس فإن حاله نظرى على من من المشاة فهو حاور
أن يحب الرهد لتطيد على مدخل حنقة انبجلاء والمدرين . وهناك
نشاة آخر بين الكتبيين «بها» «بعض» «لصور» «وتعبير» «عبد» «ومن» «سكن»
«مقارنة» «بينها» «بها» «بعض» «سحررة» «الشديدة» . «وما» «هو» «حربل» «بشرب»
«محمد» «(صلى الله عليه وسلم)» «على» «أبواب» «الجميع»

«وكانت تلك أبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت
الحرارة الخارجة من في الشرق والرحل الذى يقدر إليه في العرب
الدمعت قطع نحة من خلال أنه لشدة الحرارة . أما عن دانتى ،
الذى وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذى كان عنه - كنى «صل»
«إلى» «الحله» «الأروسة» - «ار» «نعل» «كها» «بمعاين» «التائبين» ، «وبعد» «حافظ» «من»
«النيران» «لتصهيره»

«وعندما مرت من خلاله
أردت أن أرغمي في ماء يغلى
حق أبود من حربلى»

«وبس من الضرورى أن نحلل طريقه الخلق الشعرى لكننا الخائين
حق بس لنا استحالة أن نكون «لحنى» الخائين قد أوحى بالآخرى

ووصل الآن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هذه الدراسة ؟ أن ما عرفه دانق عن الفكر الإسلامي قد تلقاه من قراءه كتب علماء الدين العرب . وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها الهامة تلقاه عن فريق الاحاديث والكتابات التي كانت شائعة في هذا الوقت . أما عن الأدب الإسلامي فمن الممكن أن يكون دانق قد قرأ كتاب مسلم محمد . أما عن التشابه والتقابل بين الأدب الإسلامي فنته مثل في نفوس القوم البسطى غير المثقفة . تلك التي يظهر أن الآراء التي يسجدونها اختياراً أو بجهل . فصح بالضرورة إلى المحصلة العامة تبينة وتجربة بدكرة خصيصه بعد عن نفسها عن فريق مجموعة من القصور . يرجع تشابهها إلى قيمة التجربة ذاتها . أكثر من أي شيء آخر .

وہ کہتے ہیں کہ اس کا مقصد ہے کہ اسلام کے لیے دنیا میں
 مسیحیت کے بعد دوسرا بڑا مذہب بن جائے اور اس کے پیروں کو
 جیسے جیسے وہ دنیا میں پھیلے گا، اسی قدر اسلام کے لیے
 دوسرا بڑا مذہب بن جائے گا۔ یہی مقصد ہے کہ اسلام کے لیے
 ایک بڑا مذہب بن جائے اور اس کے پیروں کو
 جیسے جیسے وہ دنیا میں پھیلے گا، اسی قدر اسلام کے لیے
 دوسرا بڑا مذہب بن جائے گا۔ یہی مقصد ہے کہ اسلام کے لیے
 ایک بڑا مذہب بن جائے اور اس کے پیروں کو

فيكون حسب هذا بقصة بدنة لاحات جديد و عرب محفة .
 صنا يتخرج حيث تم تصحيحها بفصل أخطاء الأعمال السابقة .
 ذلك لأن من ينهي أبدا من البحث . وخطأ يساعد ذلك على
 تأسيس حقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشبه غير المنحدر ،
 فذلك لكي نكون بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات
 الحقيقية بين حصارين . كتاب مرتبط في مراحل كثيرة من
 تاريخها . مع تأثيرات مشابهة . وخصائص طوبى . وهكذا يكون قد
 قتنا بعمل إيجابي

الذى يرى في استقبال ياتريس لداني في الحنة سعة من الأساطير الإسلامية ، ذلك لأنه وحد في ذلك حالة مريدة في الأدب المسيحي بينما هي حالة مألوقة في الأدب الاسلامي ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى اخته . ولكن لا يمكننا أن نحصل هنا الاستقبال عن دور ياتريس في الكوميديا الإلهية . وفي كل مؤلفات داني ، حيث يتناسب هذا القدوم مع تعجب المرأة ضد داني . وإذا كانت ياتريس هي «معركة معجزة آتية من السماء» . فذلك لأن المرأة ملهمة للحير ، وتدفع إلى العصاة وهذا هو سبب العزب العميق الذي اتسع وامتد حتى شمل انكوب كله في الكوميديا الإلهية ، فاسيدات الثلاث في السماء هي السبب في إيقاد روح داني . إذ أن لوسي هي التي أنت لكي تلحد ياتريس من حيث كانت . وكانت ترافقها راشيل

بصاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التي تراءت لداني خلال الفيل
الثلث التي قصها في جبل التطهير . والتي تنص على إنشاء وى
الحلم الأول كانت لوسى التي حمت داني من القاعدة الصخرية إلى
قمة التطهير الحقيقية - تبدو له في حلمه على شكل سردهن . أما في
الحلم الثاني فتظهر امرأة بشعة الشكل - تعني بطريقة مدخلة جميلة -
كفى بصل البحارة طريقهم . وفي الحلم الثالث يرى داني ليا وهي
تقطف الأزهار . وتحدثه عن راشيل التي تقف طوال النهار أمام
مراياها . حيث تظهر صورة مارتاومارى والأحلام - على هذا
النحو - سلسلة متصلة لا تنقطع : من ماري إلى لوسى إلى بياتريس
التي عبط لدى هرجيل مسجته بدء الرحلة ونساخت لوسى داني على
الصعود . واكتشاف قمة التطهير . وتستقبله مانييدا عند حـ
الأرضية ويصعه بين أيدي بياتريس التي تفوده إلى السيدة العذراء
حيث تكون الرؤية الأخيرة

وهكذا يرى وصح استقبال بياتريس لدى عيني علي باب احمد
بالتقدير في مجموع نظره الى المرأة . وما بعد ذلك من الملاحظات
شعبه لإسلامية

المطروحات :

- [illegible]

- (۱) نقد بیانات منذ عام ۱۸۹۲ عندما قام جيمس جیسیللی مدافع بالبرسوت في بيروت
 دوارف بين رحلة داني وروية العالم الآخر عند جويل في عام ۱۸۹۵ وقد جسد مع
 مقالات أخرى في كتاب عام ۱۹۱۴ وقد نشر بالتحية في سنة ۱۹۱۵ في
 كتابه دراسة
 المصادر الشرقية للكمبيدا والآية في كتاب ۱۸۹۵ جويل في مع جيمس في
 ايران (۱۹۰۱). وقد قام بدراسة هذا الموضوع في جويل في مع جيمس في
 كتابه «داني والفلسفة الكلاسيكية» (۱۸۹۹). ولا جيمس في الكومبيدا في آية جيل
 داني (۱۸۵۸). و«دانيكو» في «دانيكو» (۱۸۷۵). و«دانيكو» في «دانيكو»
 العرب (۱۹۱۲). و«جويل في دانيكو» و«جويل في دانيكو» (۱۸۹۲)
 ولكن هذا الموضوع لم تم دراسة بتوسع إلا مع جيمس في آية جويل في كتابه
 الأهداف الإسلامي والكومبيدا والآية (۱۹۱۹) و«دانيكو» في «دانيكو»
 (۱۹۲۱) ثم تقبعت الدراسات خطوة أخرى مع «دانيكو» في «دانيكو»
 كتاب السور و«دانيكو» في «دانيكو» (۱۹۲۹) و«دانيكو» في «دانيكو»

بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، وفي كتاب «العصوات» الذي كتبه مائثي الثالث ملك
لنبتالة في أواسط القرن الثالث عشر. وقد قام بطرس الشطرنجيني بترجمة «مجموعة
مطبوعة» ، وهي عبارة عن رسائل ومب بين حطلي فهدما مسلم والآخر مسيحي ،
وبعد بها مصا طويلا يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله .. تقريبا - من نصوص
فراية. وقد كان شديد التمسك في الغرب في القرن الثالث عشر والرابع عشر. وقد
هاجم ساذن توماس ما كان للفتح المادية في الجنة. أما عن القرصين فقد أعطى مؤرخ
الامبراطور برناردوس مخصصا عن حياة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الاسلامية (كما
ههنا) مع التركيز على الملح الحسية في الجنة. أما الأب جاك دي فيري الذي كان
مطران مدينة صكا بين سنة ١٢١٧ و ١٢٢٧ ينصص كتابه بتاريخ الشرق ، عرّف
عن الجنة والتار عند المسلمين. وبعد الموضوع نفسه مطروحا عند الأب القديسيكي
وليام من مدينة طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمه غرسه لهذا النص يرجع تاريخها
إلى القرن الرابع عشر. وهناك أيضا موقف الأب القديسيكي هلمون مارتي من
قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية مع الجنة ، معتمدا على ابن سينا والفيزي والفارابي.
وقد اهتمت مدرسة أوكسفورد - أيضا - بهذا الموضوع - وقد قام توماس مطران
مدينة بورك بدراسة هذا الموضوع عند الفيزي وابن رشد وابن سينا والروية الإنجيلية عند
ابن رشد. وقد أكد روجر يكون روحانية مع الجنة عند ابن سينا ويضع في المقابل
المصادق بسيميم «الرهان والعمامة» أما جون بيكرم وريشارد بيدفون - وفي
باريس هنري دي جان - فقد أخذوا جانب طسفة ابن سينا كآنها عتافه للقرآن

(الكريم) ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار
الإسلام. أما عن كتاب الطيبي « (١٢٧٢ - ١٢٧٣) الذي كتبه راعون لوب
بالله الفطالية وكان مشهورا جدا قمت بترجمته سريعا إلى اللاتينية والفرنسية
والألمانية وهو يصف الفقه الحسية في الجنة ، تم بصفت أن كثير من المسلمين يعتقد
إن مع الجنة متما فكرمة ، وأن النبي (ﷺ) يشرحها - فحسب - عن طريق
الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التي تم ذكرها الآن ، والتي لم يكن يصحها قد بشر ، توجد
ماكلها في كتاب التريكوستول ، مصحوبة بتقد وشرح واف وإليه يرجع الفصل
في معرفة تلك الاسماء التي ذكرها. وتبست نظري المصوغة الطويلة بنون جيلوي ،
إذ أنها تساعد من جهة على إدراك أن كثيرا من المؤلفين المسيحيين جدوا من الأساطير
الإسلامية ، واعتبروها مقبولة مثل القرآن ، ومن جهة أخرى فإن التركيز
على مع الجنة الحسية التي وعد بها كل مسلم تق ، قد دعت الأذهان إلى التركيز على
الأخلاق والمعادن النحلة التي أطلقوها على المسلمين ، إذ نجد ما عدي كثيرا عند
داني

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيرس

(٥) رب الأرباب عند الرومان

(٦) إله الطمير عند الرومان

ترجمته . أيمان بورنيه



مؤثرات تشرقية في الشعر الروسي

«إحياءات
عربية إسلامية
في إنتاج
ميخائيل ليرمونتوف»
[١٨١٤ - ١٨٤١]

مكارم أحمد الغمري

يمثل التأثير المتبادل بين الثقافة العربية والثقافة الروسية ركنا هاما في علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي عامة. وإذا كان للأدب الروسي الكلاسيكي فضل التأثير على الكثير من الأقباء العرب المعاصرين، فهناك أيضا تأثير يذكر للحضارة العربية والإسلامية على الأدب الروسي. أهم الباحثون الروس في مجال الأدب المقارن بدراسة علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي - إلا أن اهتمامهم الأكبر في دراسة هذه العلاقة انصب في معظم الدراسات على الجانب النظري للموضوع. ويرد بين هذه الدراسات كتاب الناقد الشهير د. كوبراد، الشرق والغرب،^(١) وقد تضمن هذا الكتاب عدة مقالات تناولت العلاقة بين آداب الشرق - خاصة الأدبين الصيني والياباني - وبين الآداب الأوروبية. ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه الآداب، تظهر نقاط الالتقاء والتباين بين التيارات الأدبية فيها، كما تبرز أهم المشاكل الأدبية العامة التي يطرحها تاريخ الأدب العالمي. أما فيما يتعلق بالعلاقات الأدبية العربية الروسية فلا نجد في هذا الكتاب، إلا فصلا صغيرا يعرف بكراتشكوفسكي المشرق الروسي الشهير والمشتغل بالأدب العربي.

من الترجمات والاختصاصات ويرر جريموسكي في هذا العدد الأهمية الكبرى للشرق، الأكثر تحسرا، وتأثيره الثقافى الكبير على العرب، وذلك بما فعل القرنين الرابع عشر وخامس عشر^(٢)

وتبرز مكانة المشرق الروسي الشهير كراتشكوفسكي نفسه من الرواد في بحث العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسي وشرق العربي خاصة - وتشيرها في المقام الأول إلى مدالته عن تاريخه العربي في الروسية في مخطوطة القرن الثامن عشر^(٣) ولعلاقات الأدبية الروسية العربية، وه جوكسكي في الأدب العربي - وتشيكوف في

كما قدم المؤلف جريموسكي - وهو من تربية حثي في مجال الأدب المقارن - الكثير من الدراسات التي تبحث في علاقة الأدب الروسي بالأدب العربي. ومن أهم هذه الدراسات كتابه «الأدب المقارن» الذي يجمع مقالات متفرقة له في هذا المجال. ويخصر د. كراتشكوفسكي هذه المقالات التي تحمل عنوان «النصيب الأسطوري» العبد، «قد تصرف هذه عقيدة» لألف سنة وسنة، بصفتها ركنا مهما في الأساطير الشعبية التي كان قد مقدرة الانتشار ولا تزال من شعب إلى شعب، ومن عصر إلى عصر، حيث اكتسبت شعبية كبرى في أوروبا في القرون الوسطى فظهر لها الكثير

الأدب العربي ، و أساطير كريلوف في ترجمات عربية .^(١٢) .
وه دراسات في تاريخ الاستشراق^(١٣)

ومن أحدث الدراسات في علاقة الأدب الروسي بالشرق كتاب
«الأدب الروسي الكلاسيكي في بلدان الشرق»^(١٤) . والكتاب يضم
أبحاثاً لعدد من المستشرقين ، ومن بينها مقال عن «الأدب الروسي في
العراق» ، و أول ترجمة عربية للمستوفسكي . وفي مثل هذا
الكتاب الذي يجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف ، عدد الكثير من
الدراسات في نظرية الأدب للمقارن^(١٥)

وهنا عن هذه الدراسات العامة ، فقد صدرت بعض
الأبحاث التي تناول بالتحديد علاقة أديب روسي معين بالشرق .
من ذلك كتاب «شبهان «بولستوي والشرق»^(١٦) . ويكشف هذا
الكتاب الاهتمام الكبير من جانب تولستوي ببلدان الشرق . ومكانة
الشرق في فكر تولستوي ، والعلاقة المتبادلة بينه و عدد من رجال
الفكر والثقافة في بلدان آسيا وأفريقيا . ويخص مؤلف الكتاب
بالبحث من بين بلدان الشرق ، الصين والهند واليابان وإيران وتركيا
والبلدان العربية وأفريقيا .

وجاء يتعلق بعلاقة الشاعر الشهير بوشكين بحضارة الشرق فاهم
عمل تناول هذا الموضوع هو كتاب لويكوف «بوشكين
والشرق»^(١٧) . ويوضح هذا الكتاب تمكسات حضارة وآداب
الشرق على شعر بوشكين وإنتاجه ، ويركز على دور القرآن الكريم
والتصنيف العربية ، ولا سيما ألف ليلة وليلة ، على أعمال بوشكين
و«إضافة إلى ما ذكرنا فقد قدم بعض الدارسين العرب دراسات
الدكتور» في علاقة الأدب الروسي بالعربي^(١٨) .

ودعم أهمية الأبحاث التي تناولت العلاقة للتبادلة بين الأدب
الروسي والشرق العربي ، فإنه يمكن القول إن ما قدم حتى الآن في
هذا المجال يعد قليلاً بالنسبة لحجم هذا الموضوع وحجونه . ف مجال
الكتابة فيه يعتبر محالاً خصوصاً أمام الباحثين . وفي هذا الإطار العام
تستهدف هذه المقالة تقديم محاولة لتفهم أبعاد ومكانة التأثير العربي
والإسلامي في إنتاج ميخائيل ليرمونتوف^(١٩) . وفي ذلك لنا
بالاستشهاد بأبيات من قصائده التي ترجمناها بمعرفة

ويعتبر ميخائيل ليرمونتوف من أشهر شعراء روسيا في القرن
الماضي ، وهو يمثل مكانة تامة لأكبر شعرائها ألكسندر بوشكين
وبالرغم من أن فترة إنتاج ليرمونتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاماً فإنه
أعطى للأدب إنتاجاً غنياً ومتنووعاً . حيث قدم القصيدة العاطفية .
والقصيدة الشعرية الرومانسية . والقصة الخفية . والمسرحية .
والرواية

ويكتسب ليرمونتوف مكانة خاصة في تاريخ الأدب الروسي .
فهو يبرز فيه كآخر وأهم تمثل للانحياز الرومانسي الثوري . وهو بذلك
يرسط بشعراء الحركة الديسميرية . وفصلاً عن ذلك فقد عثر إنتاجه
عن المرحلة التاريخية التي كان يمر بها الأدب الروسي في ثلاثينيات
من القرن الماضي وقت بروز المذهب الواقعي ، إذ لجأ ليرمونتوف

الشاعر الرومانسي الكبير الذي ترمع في أحضان الرومانسية إلى
التصوير الواقعي للحياة^(٢٠)

ليدع ليرمونتوف في واقع اجتماعي تختلف ظروفه أيما اختلاف عن
ظروفنا ، وشب على مفاهيم أخلاقية وعادات اجتماعية لا تتفق
ومقاييسنا في الشرق ، ومع ذلك فتأثير الشرق والحضارة العربية
والإسلامية واضح في إنتاجه وملامحه .

ولا يبعد اهتمام ليرمونتوف بحضارة الشرق العربي ظاهرة مريدة من
نوعها في أدب القرن الماضي ، بل كان مظهراً من مظاهر الاهتمام
العام بالشرق في روسيا في ذلك القرن . ذلك الاهتمام الذي برز
كصدى للازدهار العام في حركة الاستشراق في أوروبا في مطلع
القرن التاسع عشر . وكما يشير للمستشرق الروسي الكبير
كراتشكوفسكي . فإن «ميثاق الجامعات الذي صدر عام ١٨٠٤ قد
افتتح عهداً جديداً في حركة الاستشراق في روسيا . حين أدرج لأول
مرة اللغات الشرقية في منهج المدرسة العليا»^(٢١) . وفي إثر ذلك
بدأت تتأسس قاعات لقسام اللغة العربية وآدابها وفي - كما يشير
كراتشكوفسكي - كانت تحتل مرتبة الصدارة بين سمات الشرقية .
فن المعروف أن قسم اللغة العربية وآدابها قد أُنشئ في جامعة موسكو
عام ١٨١١ ، أما في جامعة بطرسبرج آنذاك (بمسجد حالي) فقد
أنشئت أقسام تدريس اللغات العربية والفارسية والتركية في عام
١٨١٧ . وقد واكب الاهتمام بلغات الشرق اهتمام مماثل لديه
وحضارته . حيث بدأت تظهر في الصحافة الروسية آنذاك ماذع من
أدب الشرق المنقولة عن التراجم الفرنسية والإنجليزية . وكذلك
مأذع لأعمال الأدباء العربيين الذين عكسوا صورة الشرق في إنتاجهم
أمثال جوته وبايرون . وأيضا ترجمات بلاديه راجحاً لأوروبيين
ويبرز في هذا الصدد دور السلسلة شهيرة آنذاك ، مكتبة بقر
حيث كان هذه السلسلة دوراً في ترويج وبشر أدب الشرق كما
يبدو أيضاً دور المستشرق الروسي بوسدريف (١٧٨٠ - ١٨٤٣)
الذي يرجع إليه فضل تأليف كتاب «أبحاث في العربية» ، ماذع
القصص والشعر العربي القديم . وهو مكتب لدى يريه
كراتشكوفسكي أهمية خاصة . إذ يشير إلى تأثيره على تطوير «حركة
الاستشراق في الأدب الروسي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن
الثامن عشر»^(٢٢) .

ومن الأحداث العامة المعروفة التي كان لها دورها في التعريف
بالشرق اقتناء مكتب آسيا في بطرسبرج في عام ١٨١٩ بصورة كبيرة
من الوثائق والمخطوطات العربية والفارسية والتركية التي كانت محض
أنظار صورة الخلفى الروس آنذاك

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من عوامل ساعدت على جذب
الاهتمام للثقافة الروس إلى الشرق العربي . هذا كتاب حديث يصدر
قضايا تاريخية بحث دورها في هذا الصغار . ومعنى هذا أحداث
الحرب الروسية التركية التي محضت عن صم بعض أحرار الشرق من
روسيا

ويمكن القول بشكل عام - إن روسيا في ثلث الأولى قد مدت

الأثر في نفسه ؛ ففي قصيدة «البريك» (١٨٤٠) يشير ليرمونتوف إلى القرابة الروحية التي صارت تربطه بالإسلام في وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والعزلة .

فرحاً ، سماء الشرق
قد قرأتى بلا إرادة مني
عن تكاليف نعيم
الحياة تجول دائماً
لكد والمهوم ليلاً وبهارة
كل شيء يحرق التامل
ويؤدى إلى البداية
الخص مرعبة : فاققلب يتم
ولا يوجد براح للخيال^(١١)

وقد يكن وراء هذه القرابة الروحية شوق ليرمونتوف وعزمه على السفر إلى مكة المكرمة موطن الرسول ومبع الإسلام ، وهي الرغبة التي عبر عنها في غزاه لصديقه كرايفسكي^(١٢) .

وقد لقيت للتوفيق الإسلامية انعكاساتها في العديد من أشعار ليرمونتوف ؛ ففي قصيدته «الشركسي» (١٨٢٨) لجد البطل الأمير الشركسي يعلن لشعبه عن عزمه على إنقاذ أخيه الذي تراهي له شعبه بطلب المساعدة ، مؤكداً هذا العزم بالقسم بالرسول عليه الصلاة والسلام :

إني مستعد للموت
والآن ، أقسم بمحمد
أقسم ، أقسم بالعالم كله !
قد حلت الساعة التي لأظهر فيها^(١٣)

كما يبدى ليرمونتوف تبحره للقرآن في قصيدته «هبات التركي» (١٨٣٩) ، فإحدى القصيدة التي يقدمها التركي إلى الشيخ عليها

آية مقدمة من القرآن
مخطوطة بالذهب^(١٤)

ويظهر بوضوح تأثير ليرمونتوف بالقرآن في قصيدته «ثلاث غللات» (١٨٣٩) ، التي يرتبط كثير من النقاد بينها وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين «محاكاة القرآن» (١٨٢٤)^(١٥) . ويشير هؤلاء النقاد إلى التشابه في قالب القصيدتين ووربها من جهة ، وإلى تأثير ليرمونتوف بمضمون بوشكين من جهة أخرى^(١٦) .

وفكرة قصيدة بوشكين التاسعة ، على ما يبدو ، مستوحاة من سورة الكهف ، إلا أن بوشكين يجري بعض التعديلات في قصة

في الدراسة المبينة للتأني للشرق ، تجاوزوا مع الاهتمام الأوروبي العام ، حتى باتت معرفة ودراسة للشرق بالنسبة للمتتبع الروسي - الذي كان ينتمي شاعرنا إلى صفوته - نوعاً من الرفاهية في الفكر والثقافة . وفي ظل هذا الإطار من الاهتمام بالشرق تزعزع ليرمونتوف وبرز في صدارة أدباء عصره .

وربما يكون للمصوغ الإسلامي العربي قد شمل حجباً أقل من إنتاج ليرمونتوف بالنسبة لكتابات عن الشرق المتاحم لروسيا ، «منطقة القوقاز»^(١٧) وهي الآن في عداد الاتحاد السوفيتي . بيد أن القيمة العسكرية والعبء لإنتاج ليرمونتوف المستوحى من الشرق العربي الإسلامي تبدو على نفس الدرجة من الأهمية بالقياس إلى أعماله المرتبطة بالقوقاز . وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض قصائده عن القوقاز تلتقي بالقصائد المستوحاة من الشرق العربي ، وذلك من خلال المصوغ الإسلامي ، ومن خلال مسلمي القوقاز الذين عايشهم ليرمونتوف عن كثب وتعرف على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه . وكما يشير الناقد ماتويلف أرغل الشاعر عدة مرات إلى القوقاز للعلاج في مياهها المعدنية وذلك في السنوات ١٨١٨ - ١٨٢٠ - ١٨٢٥^(١٨) . ومع ذلك فليس مسلمو القوقاز هم المصدر الوحيد الذي استقى منه ليرمونتوف معلوماته عن الإسلام ، هناك نص القرآن بالروسية ، فقد ظهر أول نص مترجم للقرآن بالروسية في بطرسبرج في نهاية القرن الثامن عشر ، وبالتحديد في عام ١٧٨٧ ، وتلاه بعد ذلك عدة ترجمات للقرآن نقلت عن اللغتين الأوروبيتين (الفرنسية والإنجليزية) كتب كرايشكوفسكي يقول عن أكثر ترجمة للقرآن ، كان لها مكانتها وتأثيرها - وهي ترجمة الأدب والمترجم الروسي ميريمكين نقلت عن ترجمة الفرسى ديوري - «إن آخر ترجمة للقرآن صدرت في سنة ١٧٩٠ ، وهي تعتبر عملاً أدبياً ذا مكانة عالية وهد مفهوم ، فقد أخرجها الكاتب المسرحي والمترجم م . ميريمكين عضو الأكاديمية العلمية الروسية . وقد قام بها في أواخر عصره مع بعض المعرفة والاهتمام بالشرق ومن المستحيل اعتبار هذه الترجمة نقلًا دقيقاً لنص القرآن منها مثل ترجمة ديوري ، بيد أن ميريمكين يعطى ترجمة دقيقة وبدون تحريف ، وعلى درجة أدبية عالية أيضاً . وتعد ترجمة ميريمكين حدثاً ذا أهمية كبرى في تاريخ الأدب الروسي . فقد كانت مصدراً أساسياً لبوشكين في محاكاة القرآن»^(١٩)

لقد أثار الكثيرون من النقاد والباحثين إلى الاهتمام الشديد الذي حظيت به ترجمة القرآن إلى الروسية في النصف الأول من القرن الماضي . فقد أرجع بعضهم للصور الأدبية المستوحاة من القرآن الفصل في «التصوير عن الأفكار البطولية» ، والشجاعة الصلبة ، والصلال الممكر فلدات في الفترة التي سبقت حركة الديسمبريين^(٢٠) . كما ربط البعض بين القرآن وبين شعر الحرية في ذلك الوقت ؛ فالناقد جوكوفسكي يقول : «لقد أصبح الأسلوب الشرقي أسلوباً للحرية ، لقد كان هو أسلوب القرآن والإنجيل وهو الوقت نفسه أسلوب الشعر الإيراني والأساطير القوقازية»^(٢١)

ويبدو أن تعرف ليرمونتوف على العقيدة الإسلامية كان له عميق

أهل الكهف . وقد يرجع السبب في ذلك إلى عوامل خاصة بالشاعر ، أو للتغيرات التي ربما تكون قد انطوت عليها الترجمة الروسية للقرآن ، تلك الترجمة التي أبضعت عن الأصل مرتين (فالنص الروسي مترجم عن الترجمة الفرنسية كما أشرنا آنفا) . فلو القصيدة التاسعة من « حكاية القرآن » يستبدل بوشكين عابر سبيل بأهل الكهف ، كما يحول قصة هروب أهل الكهف من الاضطهاد طالين من الله أن يسيء لهم من أمرهم رشدا إلى قصة عابر سبيل ، تلمز وشك في رحمة الله ، بعد أن تله في الصحراء ، غاناه الله في الكهف سنين طويلة ، ثم أيقظه بعد ذلك ، وأنباه بالسبي التي مكثها وهو نائم ، فيبصر الإيمان بالله والسعادة نفس عابر السبيل ، ويحث به الشاب بدلا من الشك والتذمر .

وقد تجسدت فكرة الإيمان بالبحث بعد الموت في قصيدة بوشكين مثلا كانت في قصة أهل الكهف^(٢٧) . وقد قمت هذه الفكرة أنظار النقاد إليها^(٢٨) . أما عند ليرمونتوف فتحول فكرة البحث إلى فكرة العناء كما تمكسها قصيدة « ثلاث مخلات » ، فالخلات عند ليرمونتوف تشك في الحكمة الإلهية من وجودها ، وهنا تظهر قاذرة تطيح بالخللات وتأخذ حطامها للثقل ، وتنتهي القصيدة عند ليرمونتوف - على عكس قصيدة بوشكين التي ذكرتها - بصورة العناء والزوال والجفاف ، حيث تظلم بقايا الخللات وتتأثر مع الرمال ، وهذا ما تمكسه القصيدة كما يلي :

الثلث مخلات^(٢٩) :

في السهول الكلية لأرض الجزيرة العربية
ممت عاليا ثلاث مخلات شامخات
البنوع بها من تربة لمحلة
بحر هتورا طريقه موجة باردة
مصفا في ظل الأوراق الخضراء
من الأشعة القاذرة والرمال المطايرة
ومرت السنوات العديدة غير المسبوقة
لكن الخزال المنصب من الأرض العربية
بصدرة الموهج تجاه الندى الرطب
لم ينعن بعد أسفل الأغصان الخضراء
وأعدت نجف من الأشعة القاذرة
لأوراق الفاصرة والجدول الرنان
وأعلنت الخللات الثلاث تنذر إلى الله :
لم ولما ، ألكي تفعل هنا ؟
بلا فائدة نحونا واردهونا في صحراء
تيزنا الإصهار والقيظ
ألا نسعد بنظرة لطيفة من أحد ؟
إن حبيبك للقدس عن السماء عطا ؟

وليان ما كانت حتى داره كعمود
في البعد العميق - الرمل الذهبي
ودوت جلجلة لأصوات غير منتظمة
وبدا الرجل المظنون كالأبسة
وصار وهو يتأبل كالمكون في البحر
الجمل إثر الحمل نالراً الرمال
وصلقت بين الأنسة الصلبة وهي تهز
الديول الموزكنة للعيام الخفيفة
وليدبهم الصحراء كانت ترفع أحيانا
والأعين السوداء كانت تتألق من هناك
والقائمة الصعبة كانت تتعطف لجاء البر
وهيج العرى حصاه الأسود
فهبب الحصان أحيانا ويرفع
ويركض كمنر أظفه سهم
والثنايا الجميلة للملابس البيضاء
تالوت بلا نظام على كف الفارس
وبصرحة وصغير يتشر على الرمال
كان يلفظ ويطلق الرمح وهو يهتز متحركاً
وحاشي القاذرة تنزب بهجيج من الخللات :
وفي ظلالها تمددت القامات المرحية
وزنت الأباريق وهي غللاً بالقاء
وأومأت في كبرياء برأسها المورقة
نجي الخللات الصيوف غير للفرحين
ورويهم البر البارد لي سقاء
ولكن ما إن سقط المسق على الأرض
حتى دق القاس في الخنجر للقاطرة
وسطعت بلا حياة ربيات مئات السنين
ومزق دقاعها الأطفال الصغار
وتعلمت بعد ذلك أجسادها
واحدلت في جده في النار حتى الصباح
وحين انطلق الصباب غريا
قامت القاذرة إلى طريقها للحاد
ويأثر حزين على الأرض القيمة
لم يكن يرى سوى رماذ نشيب وبارد
وأهت الشمس حرق البقايا الخالدة
ثم غرقها الريح بالسهل
والآن كل شيء في كل مكان موحش عفر
فلا تهمس الأوراق يجرسها الضلج
عبا ينشد النبي العظة

فيحمل فقط إليه الرمل المزهج
وأبضا الحداثة القفائية ، والسهل القفر
الفيحة ترق وتتناثر من فوقه .

وإذا رجعنا إلى سورة الكهف ، أفلا نجد تشابها ما في العكرة بين
قصة الحلات الثلاث عند ليرمونتوف وقصة صاحب الحنة ، والذي
كما ورد في السورة الكريمة ،

« ودخل جنته وهو ظالم لنفسه ، قال ما أظن أن يبد الله ندا ،
وما أظن الساعة قائمة ، ولئن رددت إلى ربي لأجلدن عيرا مما
منقلباً . قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذي خلقك من تراب
ثم نطفة ثم سواك رجلاً . لئن لم ير الله ربي ولا أشركه يرى أحداً ،
ولولا إذ دخلت جنتك قلت ما شاء الله لا قوة إلا بالله إن تراباً أنا أهمل
منك ما لا وولداً ، لعمري ربي أن يؤتيني عيرا من جنتك ويوصل عليا
حسباً من السماء فتصيح صعيداً زلقاً ، أو يصيح ماؤها غورا فلن
يستطيع له طلباً ، وأحيط بثمره فأصبح يغلب كلب على ما أنفق فيها
وهي عارية على عروشها ويقول باليتنى لم أشرك بهي أحداً (٣٠) »

ونظراً لهذا التشابه ، فنحن نرجح تأثر ليرمونتوف بفكرة الآيات
[٣٤ - ٤٢] من سورة الكهف في القرآن الكريم ، وليس بقصيدة
يوشكين التاسعة من « محاكاة القرآن » التي ترتبط بفكرتها بالآيات
(٨ - ٢٥) ، وذلك كما أشار كثير من النقاد الروس (٣١) .
والسؤال الآن : ما مرجع هذا التجاوب بين ليرمونتوف والآية الكريمة
التي تشير إلى الزوال على عكس سلمه يوشكين ؟ من السهل استنتاج
الأسباب وراء أمزجة الزوال والعناء عند ليرمونتوف إذا رجعنا إلى
الانحسار العام للشباب المثقف في روسيا ، إبان الثلاثينيات
والأربعينيات من القرن الماضي ، فقد ارتبط وقت ظهور قصيدة
« ثلاث محلات » بالفترة التي تلت هزيمة الحركة التحررية الديسمبرية
الشهيرة ، وفي وقت اشتد فيه الجدل العام حول مستقبل التغيير
الاجتماعي ، وسيطر إبان ذلك شعور حالب باليأس وانعدام الوفاق
بين ممثلي القوى الاجتماعية الوطنية الذين كان يتنمى إليهم ليرمونتوف
نفسه . وإلى جانب ما أشرنا إليه من تأثر ليرمونتوف في فكرة « ثلاث
محلات » بسورة الكهف في القرآن ، نجد أن هذه القصيدة تكشف
أيضاً عن معرفة ليرمونتوف الدقيقة بالخصائص الطبيعية للصحراء
العربية ، وملامح العارس العربي التي تسم بالقوة والشمس ، والذي
يسميه الشاعر باسمه العربي في القصيدة (فارسي) (٣٢) ، ومظهر قوافل
الدم التي تلهث وراء الماء في الصحراء القانظة والفرس العربي . وقد
لفتت القصيدة أنظار النقاد المعاصرين لليرمونتوف بطابعها العربي
الشرق . فالناقد الكبير يسكي يشير إلى أن : « الثلاث محلات تعين
الطبيعة القانظة لشرق وتنقلنا إلى الصحراء الرملية للجزيرة العربية
وإلى الواحات المزدهرة لها » (٣٣) .

ومن وحى السيرة النبوية يستلهم ليرمونتوف مضمون قصيدته
« الرسول » (١٨٤١) التي سبق أن تناولها يوشكين في قصائده
ومحاكاة القرآن ، ويبدو أن سيرة الرسول كانت قد لفت إليها
أنظار الكثير من الأدباء ، ولاسيما بعد أن عرفت المشرق بولديريف

القارئ الروسي بها ، فكما تشير الناقلة لويكوف : « في سنة ١٨١٥
وعلى صفحات مجلتي أوروبا نشرت مقالة يولديريف « الحمديّة -
رحلة إلى السماء » وعُرف فيها المؤلف القراء بسيرة الرسول محمد ،
كما سجلها أتباعه » (٣٤) كتب ليرمونتوف قصيدة « رسول » في فترة
أحس بنفسه شخصياً مضطهداً كعقبة السلطنة ، وتطارد « عقاباً له
على أشعاره الوطنية الغاضبة التي كانت تنادي بالحرية ويبدو أن
ليرمونتوف وجد تشابها بين ما كان يحدث معه وبين سيرة الرسول
ولاسيما مرحلة الهجرة من مكة إلى المدينة بعد أن قوبلت الدعوة
بالكفران والنجود من جانب الكفار الذين كانوا يتصدون للرسول
ويريدون للتكيد له والتسكيل به ، فنحن نقرأ في قصيدته

« الرسول » (٣٥)

منذ أن منحى الإله الأرض
رؤيا الرسول
أقرأ في أعين الناس
صفحات الحق والرديلة
فعلت تنادي بالحلب
وحق العالم الطاهرة
فكان أن تلقى الأقربون مني
بالأحجار علي في حبط
دلوت رأسي

وهربت من المدن أنا الفقير
وها أنا ذا أعيش في الصحراء
كالظبور يطعنها الله بلا مقابل
وأنا حائط الرصبة الخالدة
وتدعن لي خبطة الكون
ولسحق النجوم
وهي تلعب بأشعتها
وحين انحزلت طريق في عجلة
خلال المدينة الصاخبة
كان الكبار يقولون للصار
بضحكة هزينة الشمس
بته متكبر ولم يروا مني
الأحمق كان يريد أن يقنعنا
بأن الله يشرع على لسانه
انظروا إليه يا أطفال
كيف هو متجهم وبحيل وشاحب
انظروا كيف هو باتس وقهر
وكيف يجتفده الجميع

ولا يتوقف ليرمونتوف عند اقتباس قصة إبليس من القرآن ، بل يطرُق أيضا إلى وصف لمناظر الطبيعة ، يستوحيه من وصف الجنة في القرآن ، في قصيدته مجد الوصف التالي :

واعتمد على البعد بساط
الطرف السجد اليه للأرض !
الشجر الخرم السجج الأعمدة
والأهار الجارية الرنات
بقاعها حجر متعدد الألوان
وأحواض الزهور ، حيث كاللابل-
على الجميلات الوديعات^(٣١)

ألا نجد ذلك مستلها من وصف الجنة كما ورد في الآيات الكريمة :

« ولئن خاف مقام ربه جنتان ، فبأى آلاء ربكما تكديبان ، ذواتا
ألقان ، فبأى آلاء ربكما تكديبان ، فيها عينان تجريان ، فبأى آلاء
ربكما تكديبان ، فيها من كل فاكهة زوجان ، فبأى آلاء ربكما
تكديبان ، متكئين على فرش جلالتها من استبرق وجو اجنتين دان ،
فبأى آلاء ربكما تكديبان ، حين قاصرات الطرف لم يطمثن إنس
قبلهم ولا جان ، فبأى آلاء ربكما تكديبان ، كأس الياقوت
والمرجان »^(٣٢)

وإضافة لهذه الإيماعات ثمة إيماعات أخرى قد نجدتها في قسم
إبليس الذي يورده ليرمونتوف كالتالي :

أقسم بنجمة منتصف الليل
وشعاع الغروب والشرق
.....
أقسم بأول يوم للخلق
وأقسم بيوم القيامة
.....
أقسم بالسما والثر^(٣٣)

ألا يذكرنا ذلك بالقسم الكرم الوارد في صورة الشمس :

« والشمس وضحاها ، والقمر إذا تلاها ، والنهار إذا جلاها ،
والليل إذا يشاها ، والسما وما بهاها ، والأرض وما طحاها ،
ونفس وما سواها ، فأنشأها فجورها وتقواها »^(٣٤)

وللقصة الشعرية « إبليس » ثمان إصدارات ، فقد عمل
ليرمونتوف في كتابتها وقتا طويلا امتد على طول طريقه المعنى ، وكان
يتبدل في كل شكل جديد لها ، وقد استوحينا تحليلنا لقصة الشعرية
« إبليس » من طبعة للمؤلفات الكاملة الحديثة التي صدرت عام
١٩٧٦ .

فألى جانب تركيز ليرمونتوف على وصف إيذاء الشركيين لرسول
الله ، نلاحظ الوصف « أعيش في الصحراء كالطيور يطعمها الله بلا
مقابل » ، ألا يذكرنا هذا بالحديث الشريف : « لو توكلتم على الله
حتى توكله لرزقكم كما يرزق الطير » . (رواه الترمذى)

ومن وحى القرآن يستلهم ليرمونتوف صورة إبليس لمضمون قصته
الشعرية « إبليس » (١٨٣٨) . إن صورة إبليس من الصور المحبة
عند ليرمونتوف ، فقد ظهرت في كثير من قصائده على امتداد
طريقه المعنى : « إبليس » (١٨٢٩) ، « إبليس » (١٨٣١) ،
« عزرائيل » (١٨٣١) ، « ملاك الموت » (١٨٣١) . ويقتبس
ليرمونتوف من القرآن قصة إبليس الذي كان ملاكا ، لكنه لم يتبدل
لأمر به ولم يسجد ، وذلك حسب الآية الكريمة « وإذ قلنا للملائكة
اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من
الكافرين »^(٣٥) ، ويوظف ليرمونتوف هذه الوثيقة الدينية في خدمة
الواقع المعاصر له ، حيث تكسب قصة إبليس طريدا للجنة أبعداً
فلسفية وإشعاعية ترمز إلى الصراع بين الخير والشر في الواقع المعاصر .

إن الوثيقة الدينية تنتهى عند ليرمونتوف بخروج إبليس من الجنة.
وبدل أن يصبح إبليس « روحا شريرة » هائمة ، حسب القرآن
« الكرم » ، نجد إبليس ليرمونتوف يهبط إلى الأرض ، حيث تسلكه
رغبة هارمة نحو وحى عالم الإنسان وتأمله . وفي واقع الإنسان يقع
إبليس فريسة مشاعر شتى من اليأس والوحدة والخرن وتبدل هذه
المشاعر حين يقع إبليس في حب الأميرة الحسيلة تمارا السجبة بأحد
الأديرة في حراسة ملاك ، حيث يصبح إبليس في حبه تمارا شبيها
إلى درجة كبيرة بالإنسان ، إذ يعثره قلن الحبى ولوعتهم ، وتبعث به
المشاعر العلية والخير ، لدرجة أنه يكون مستعدا للتصالح مع
السما .

أريد التصالح مع السماء
أريد أن أحب ، أريد أن أحمل
أريد أن أؤمن بالخير^(٣٦)

وبكن هل تكون السعادة من نصيب إبليس العاصى الأناقى ؟ إن
إبليس يتدخل في صراع من أجل حب تمارا مع الملاك الحارس ،
وينتهى هذا الصراع بفشل إبليس وموت تمارا التي يحمل للملاك
الحارس روحها إلى السماء ، وتنتهى القصة الشعرية بالفرجة الكاملة
لإبليس .

نقد اكتسبت صورة إبليس - « الروح العاصية » - عند
ليرمونتوف حيوية ونجوا مع الواقع المعاصر في تلك الفترة التي ولم
يحصل أحد فيها على ما كاد يريد « حسب تعبير ليرمونتوف نفسه
وأجمع كثير من المقاد على أن ليرمونتوف في هذه القصة الشعرية
قد خبر عن « أكثر الأفكار الجوهرية التاريخية » أفكار
اشك ، والرهص ، والحركة والتجديد المستمر أبدا في حياة المجتمع
الرومى في تلك الحقبة »^(٣٧) .

أما في الفترة الأخيرة من حياة ليرمونتوف فيصبح للقرآن تأثير واضح على فكره ، إذ يصير الإيمان بالقدر من أهم سمات فكر الشاعر في تلك المرحلة .. «قل لن يصينا إلا ما كتب الله لنا» ، «إنا كل شيء خلقناه بقدر» ، «وما ننزله إلا بقدر معلوم» . ويبدو أن ليرمونتوف كان على دراية بمضمون آيات القرآن عن قدرة الوجود الإنساني ؛ فمن الإيمان بالقدر والمكتوب يتحدث ليرمونتوف في قصة «الجبري» ، وهي إحدى خمس قصص تتكون منها روايته «بطل العصر» (١٨٤٠) . يقول الراوي في هذه القصة (الذي أجمع معظم النقاد على التطابق بين شخصيته وشخصية ليرمونتوف) .

«ذات مرة ، بعد أن ملنا اللعب ، وألقينا بالورق أسفل المائدة ، أنقنا الجلوس عند الرائد من ، وكان الحديث طويلا على غير العادة ، وكان صلبا ، كنا نتناقل في العبادة الإسلامية ، التي تقول بأن قدر الإنسان مكتوب في السماء ، لقد لاق هذا الاعتقاد بيتا نحن المسيحيين الكبار من العجبرين ، وكان كل منا يحكي عن حالات مختلفة غير عادية تؤكد أو تنفي هذا الاعتقاد» (١٢).

ويورد ليرمونتوف في نفس قصة «الجبري» إحدى الحكايات التي تؤكد وجود القدرية وتقدم الإيمان بالمكتوب ، وهذا الإيمان يثبت الثقة في نفس المؤمن - كما يطلق ليرمونتوف : «ولكن أي قوة إرادة صحتهم الحق في أن السماء كلها بكل مخلوقاتها اللاتناهية تنظر إليهم وتوازهم ...» (١٣) وفي غضون ذلك يشير ليرمونتوف إلى الحالة النفسية العامة التي آلت إليها نفوس الشباب من أجل تلك الفترة :

«أما نحن أجدادهم المساكين الذين تسكح في الأرض بلا حظوظ ولا كرامة ، بدون استمتاع أو خوف علافاً لتلك الحروف اللاذعة التي يصر القلب عند التفكير في الهبة التي لا مفر منها ، نحن غير قادرين أكثر على تصورات عظيمة لا من أجل غير الإنسانية ولا حتى من أجل معادتنا الذاتية ، لأننا نعرف عدم إمكاننا وننتقل بلا مهالة من شك إلى شك» (١٤) .

وفي روح من «تدريية كتب ليرمونتوف أيضا قصة «العاشق الغريب» (١٥) . في هذه القصة يحكي ليرمونتوف عن عاشق صغير أحب ابنة أحد الأثرياء وأحبه هي أيضا ، إلا أن قدر العاشق يمنعه من التقدم لطلب يد حبيبته ، ويقرر العاشق الفقير الذي جاءه الله صوتا جميلا أن يهرب البلاد سبع سنوات كي يجمع ثروة تمكنه من التقدم لطلب يد حبيبته ، وتعدده الحيلة بالانتظار سبع سنوات بالتمام ، فإذا لم يجد خلال السنة المتفق عليها تصبح بعدها حرة . ويودع العاشق أسرته وحبيبته ، ويبدأ مشواره الطويل مع الغربة ، ينتقل من بلد إلى آخر يشدو بأحلامه وصوته الجميل ، فيجود عليه السامعون بالمال ، حتى يصل أخيرا إلى مدينة حلب السورية ، وهناك يسمع أغنية أحد الباشوات الذي يعجب بها أيما إعجاب ، فيقره من محله ، ويصدق عليه اللعب والفصاحة ، وحين تقرب نهاية السنوات السبع ، يقرر العاشق الغريب العودة إلى بلده كي يتزوج من حبيبته ، غير أنه يتخفى الطريق يوما واحدا ، وحين يصل إلى بلده

يعرف من أمه - التي أصابها العمى حزنا على فراقه - أن حبيبته تزف إلى أحد الأثرياء ، فيسرع إلى حفل الزفاف حيث يتغص عليه شقيق العريس الذي تعرف عليه ، لكن العريس يصدى لشقيقه ، ويمنعه من التيل من العاشق ، ويترك مكانه للعاشق الغريب ، «فهكذا قدر الله» . وإلى جانب فكرة «القدرية» التي يرتكز عليها مضمون القصة ، تذكرنا نفس قصة الحب الفقير ببعض قصص الحب العربية . ويرغم أن الأحداث الرئيسية للقصة تجري في إحدى المدن التابعة لتركيا ، ورغم أن القصة تحمل العنوان الفرعي (أسطورة تركية) ، إلا أننا نجد في القصة كثيرا من الكلمات العربية بنطقها العربي ، فلقصة عنوانها «عاشق غريب» بنفس نطقها العربي ، وكلمة عاشق تعطي في القصة مدلول الحب ، وأيضا كلمة غريب تعطي معنى الغريب ، فالعاشق الذي يتجول ويطوف البلاد غربا . ومن الكلمات العربية التي يستخدمها ليرمونتوف في القصة بنطقها كما في العربية كلمة «حطب» ، ففي مدينة حلب السورية يجد العاشق بنته في الزاء ، وهناك يشرب الخمر «المصرية» . وكلمة مصرية مكتوبة أيضا كما تنطق بالعربية . وكذلك تقابل كلمة سلام عليكم والتكبير : الله أكبر ، وأيضا كلمة الغزالة ، وكلمة اللؤلؤ ، ويعطي ليرمونتوف في قوسين بعد كلمة اللؤلؤ الترجمة الروسية لها .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا ، فكثير من تفاصيل قصة «العاشق الغريب» مستوحاة من الإسلام وقصص القرآن . ألا تذكرنا قصة أم العاشق - التي قدمت بصورها حزنا على فقدان أبها ، ثم ارتد إليها بصرا حين عثرت على أبها - بقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين ارتكبا البصر إلى أبيه بعد أن عرف مكانه بعد فقدانه زمنا طويلا . وتذكر العاشق الذي الحضر صاحب الحكمة الذي يؤتي بمعجزات - والذي يكتب اسمه في القصة بنطقه العربي - وذلك حين تحدث معه معجزتان : للمعجزة الأولى حين ينقله فارس مجهول في يوم واحد إلى وطنه ، ويوفر عليه سفرا قد يطول شهورا ، والمعجزة الثانية تحدث حين قام بدهان عين أمه بتركيبة مبية ، بناء على نصيحة الفارس المجهول ، فترتد في الحال البصر إلى أمه العمياء ، كما يذكر العاشق أيضا الصلوات الخمس .

ولا يخفى اهتمام ليرمونتوف بالشرق العربي عند حد الاهتمام بروحانياته ، بل يمتد هذا الاهتمام إلى حصارته وواقعه المعاصر للشاعر . وقد عبر ليرمونتوف في قصيدته «ساشكا» (١٨٣٥) - (١٨٦٣) عن ذلك الانجذاب الذي يستشعره تجاه حضارة الشرق حيث نجده يقول :

بني لا أنت عن عقيدتي ظلت نيا
رغم أنني أسعى بروحي إلى الشرق
حيث تفر الخنازير والخمر
وحيث ، كما يكتبون ، كان يعيش أجدادنا (١٦)

ألا نلاحظ هنا توافقا بين روح ليرمونتوف الساعية إلى الشرق وتحرير الإسلام لأكل لحم الخنزير وشرب الخمر ؟

وفى سعيه تجاه حصاره الشرق لم يكن ليرموتوف بموجه الشعرية المتألفة ، بل اتجه إلى الدراسة العميقة للتأثيرات لثقافة الشرق الحضارى ، فقد كان ليرموتوف الشاعر الأرسطوفاطى ينتمى إلى فئة عصره حيث تعمق مد صباه - مثل معظم أبناء طبقة - فى دراسة الآداب ، والعلم ، والتاريخ ، والأديان ، واللغات الأجنبية التى كان يجيد كثيراً منها ، وفى دراسته هذه العلوم كان الشرق بالذات يحط أنظاره ، فقد كان ليرموتوف يصعب من جيله الذى كان يركض وراء الغرب فى الوقت الذى تعلم فيه الكثير من الشرق . ففى الشرق كما فى اعتقاد ليرموتوف يوجد دكتور للفنوعات الدينية (٢٨) .

ويشير الناقد الروسى جروسمان إلى مصادر عديدة تعرف من خلالها ليرموتوف على الأدب العربى ، فقد استمع فى الجامعة إلى محاضرات للمستشرق بولديريف الذى كان يعطى فى مسجده دساتير عامة للأدبين العربى والفارسى ، وفى الدراسات العملية كان يقرأ شعراء الشرق القدامى (٢٩) . وبالإضافة إلى ما سلف - فكما يشير جروسمان - كان المستشرق بولديريف يعرف ببناء القصيدة فى الأدب العربى ، ويعطى نماذج من الأدب العربى فى كتابه المقرر الذى ألفه ، والذى كان يتضمن شعراً لأمير القيس وبعض القصص العربية وقصصاً من كتيبة ودمنة . وهناك مصادر أخرى عديدة تفسر الأدب العربى والحصارة العربية أطلع عليها ليرموتوف فى دراسته الجامعية (٣٠) .

وفى الجامعة استمع ليرموتوف أيضاً إلى محاضرات «مادجين» فى الفنون الجميلة وفى آثار الشرق ، فقد كان مادجين «يتخصص فى التاريخ العام لحصر اليونان وروما ، وكان يتحدث عن آثار الفن المعماري والرسم والنحت ، كما تطرق أيضاً لتاريخ الفلسفة واللاهوت فى فترة الدراسة فى المعهد العسكرية درس ليرموتوف ضمن المنهج الدراسى تاريخ وجغرافية الشرق عامة ، فقد كانت هذه العلوم من المواد الأساسية فى المنهج العسكرية بالإضافة إلى تعرف تاريخ الحملات العسكرية التى كانت فى ذلك الوقت تحظى بأهمية خاصة مع ازدياد تطورات الغرب إلى الشرق .

انتمكت معارف ليرموتوف الواسعة والمتنوعة عن الشرق العربى فى بعض أثاره ، فى قصيدة «حصن فلسطين» (١٨٣٧) تبرز صورة راحية بركة فلسطين ، تتنق مع وصف صناديق الجفرايين ومواردها الطبيعية وسماتها المميزة ، فبعض أجزاء فلسطين تمتد بها السهول والوديان الخصبة ، وتردها الجبال ، أما الجزء الآخر فيتميز بنباتات المناخ المعتدل ، يضاف إلى ذلك أن فلسطين تميز فى القصيدة كموطن للديانات وأرض للثقافات :

«حصن فلسطين» (٣١)

قل لى ، يا حصن فلسطين :

لبنى نخوت وأبن لزهرة ؟

ولأى ربوة ، ولأى وادٍ

كنت الزينة لهم ؟

أليس عند مياه الأردن النقية

كان يداعبك شعاع الشرق ؟

ألم يؤرجحك فى غضب

ريح المساء فى جبال لبنان ؟

هل كنت تقرأ صلاة صامتة

لم كنت على الأغنيات القديمة

حين كانت عطلل أوردالك

لبناء سليمان البزماء ؟

لما زالت النحلة ذاتها حبة حتى وقتنا ؟

أما زالت تفرى من بعد فى قبض الصيف

عابر سيل فى الصحراء

برأسها ذات الأوراق الواسعة

لم أنها ذهبت مثلك أيضاً

فى الفراق الحزين

وجبل الوادى يرقط فى نهم

على الأوراق الشاحبة ؟

احك : يد من التربة

التي حملت بك إلى تلك الناحية

وكانت تحزن عليك عادة ؟

لما زالت تحفظ آثار النعوم الحارة

لم أن أفضل محارب فى المعركة الإلهية

كان يهيمه الصالحة

جلبوا فالحا مثلك بالسما

أمام الناس والله ؟

محافظ على الشاغل الحلى

أمام الأيقونة الذهبية

لقد أنت يا حصن القدس

حاربنا ربنا للمقدمات

الحسن الصافي ، هوو القديس

حافظ الأيقونة والصليب رمز الضديس

كل شيء يحظى بالسلام والسلوى

من حورك ومن حورك

وتظهر صورة ليرموتوف بالخصائص الطبيعية لمصر فى قصيدته «الركب الحوائى» (١٨٤٠) حيث قابل الوصف :

أسفل الرمال القاطعة للأهرامات (٣٢)

وقد كتبت هذه القصيدة من وحي الأقوال التى ترددت فى تلك الفترة من نقل رفات نابليون من جزيرة سانت هيلنا إلى باريس .

وتعد قصيدة «الجدل» (١٨٤١) من أبرز قصائد ليرموتوف التى تكشف عن معرفة الشاعر بحضارة الشرق وجغرافيته ، كما تعكس

لقد يقول فيها

جنس الناس بنام هناك عبقا
للقرون التاسع
انظر إلى ظلال شجرة النوب
يسكب الجورجي الناس
وهو الخمر الخمر
على السروال المزكش
ونحنى على صان نرجله
على الأريكة المظونة
عند الفتحة المظونة
يظهر الطهرال
هناك عند الحمام القلبي
زبح الله
البلد لبيت
بلا فعل ، بلا حركة
وبعد ذلك يسل النبل الأصفر
الغريب عن الظل أبدا
المرجات للوجهة
للمقابر الجليدة
ونسى البدوي الفارات
من أجل الخيام المظونة
ونحنى وهو يمشى النجوم
عن مقر أجداده
إن كل شيء هنا في تناول اليد
بنام هاتنا بالسكون^(٥٥)

ولا يتوقف ليرموتوف عند مجرد الحداد حول مصر الشرق ، بل يحاول أن يتنبأ بمستقبل الأحداث الدامية في الشرق . إن جنل ليرموتوف يحسم لصالح الغرب ، فالشرق يبدو بلا حول ولا قوة ، ولذلك عليه أن يتقبل مصيره المحتوم ، فالغرب الشيط الزاحف لا وى قادم إلى الشرق ، ويحظى ليرموتوف صورة لأوروبا الراحنة إلى الشرق في شكل «مارش» أو مسيرة عسكرية يسمع إيقاعها ويوضح في القصيدة :

«الكتاب العسكرية»

نسير في الصف مناصرة
وفي الأمام يحملون الرماح
ويطون الطول
والخطرات يصفها النحاس

الاهتمام الشديد والمتابعة من جانب ليرموتوف للأحداث المعاصرة والصراع الدائر في زمنه حول الشرق . وعكس الرجل العسكري ، الذي شارك بنفسه في بعض الحروب الروسية في القوقاز ، كان ليرموتوف يهتم ويدرك جيدا أبعاد السياسة الاستعمارية في الشرق في تلك الفترة ، كما كان على علم أيضا بأبعاد الجدل بين الدوائر السياسية والثقافية حول مصر الشرق في ضوء الحملات العسكرية في مطلع القرن الماضي . وتأتي قصيدة الجنل كرد فعل من جانب ليرموتوف على أحداث ١٨٣٩ - ١٨٤١ حين برزت المشكلة الشرقية لتهدد بشوب حرب بين القوى العظمى ، ولهذا فإن موضوع مصر الشرق عامة والعرفى خاصة يبرز كموضوع رئيسي تطرحه قصيدة «الجنل» . وليرموتوف يندى قلقه على مصر الشرق ، ولهذا فهو يبدأ قصيدته بتعليق رجل الشرق : «حذاره ومرة أخرى يكرر التحذير

احذر يا كبير الناس
أيها الشرق الحبار

إن المستعمر يزحف إلى الشرق وسيطبق بلا رحمة على بلاد السمر والحصارة ، وينقض عليها بعدده وآلاته الحديدية فيطحن بها طبعنا، ويستغل خيراتها :

لقد أنصحت للإنسان
ليس بدون سبب ، يا أخ
وسليم الأسطح المدعنة
في نوءات الجبال
وفي أمهات القرائك
سيفدح الناس
والجاروف الحديدى
يبنى طريقا عربيا
في الحصن الخجوى
عربا الصل والذهب^(٥٦)

وفي جده حول مصر الشرق يقارن ليرموتوف ويقابل بين صورتين متناقضتين للشرق ، الشرق القديم الذي أعطى العلم حضارة رفعة خالدة ، والشرق الحاضر الذي أصابه التآخر والطمس وجلب إليه أطباع المستعمر . وفي هذه المقابلة يستند ليرموتوف إلى معلوماته التاريخية ومعرفة بالأوضاع العسكرية والسياسية للشرق ، فيسقط أمام القارئ صورة لدول الشرق المتخاضعة للحكم الأجنبي وللدول التي تعرضت لحملات الغرب ، كما يرسم صورة للمركز القديم الحصارى في الشرق : مصر ، شبه الجزيرة العربية ، إيران القوقاز ، ثم يبرز حالة التماس والتآخر التي أصابت هذه الحصاروات ومهدت لسقوطها في قبضة المستعمر . فقرأ معي أبيات ليرموتوف

فما هي أبلت قصيدته تنطق :

في ذلك الوقت كما نهم وتنشغل
بصالح الدول القوية دون اعتدال
هل تلتقي السلطان الجديد مع مصر؟
ماذا قال لير، وماذا قالوا لير؟^(٥٨)

والخلاصة أن الجنداب ليرمونتوف تجاه الشرق العربى الإسلامى لم يكن مظهرا من مظاهر الانبهار بالقدم ، بل كان وراء ذلك أسباب موضوعية عديدة ، فمن جهة استشر ليرمونتوف في القيم الدينية للشرق العربى الإسلامى مينا روحيا وملذا لنفسه التى كانت تعيش تناصبا بينها وبين الواقع ، ومن هنا كانت أبياته :

بقى لا نبحث عن عظمة
ورغم أن روى نعى إلى الشرق^(٥٩)

يبد أن ليرمونتوف انجذب بعقله وبصيرته ، وبروح الفنان للمعشش للحرية والحلم ، وللهم بالحب العميق للإنسان ، إلى القرآن الكريم - حيث وتكن الكثير من الحقائق الأخلاقية ، كما أشار ليرمونتوف بوشكين - (٦٠) فاستلهم ليرمونتوف من القرآن صورا وموضوعات لإنتاجه تلتقى بمعطيات واقعه خلال غيوط خفية ، فخرجت بذلك تحمل في طياتها مغازى وطبقة وأخلاقية ، لها ارتباط وثيق بمشاكل ذلك الواقع . ونمض الجنداب ليرمونتوف إلى الإسلام من محاولة واحدة من جابه للإثراء الفنى بالمولفات الإنسانية والأنماط والأفكار الحديثة .

ومن جهة أخرى ورغم انبهار ليرمونتوف باللامع العربية للحيرة فقد تبلور اهتمامه بمحصارة الشرق العربى في نظرة موضوعية لمشاكله المعاصرة ، فأعطى في إنتاجه صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق العربى كمركز للإشعاع الحضارى ، والشرق العربى الحديث الذى أصابه التأخر ويات مطعما للمستعمرين . وانعكس من خلال ذلك قلق الشاعر على مصير الشرق .

وقد مكنت الصورة التى رسمها ليرمونتوف لمحصارة الشرق العربى من توسيع حدود الواقع الذى يصوره ، وساعدته على أن يتطرق لى إنتاجه إلى موضوعات حيوية عالمية ، ولذا مزج إنتاجه بين السمة القومية الأصلية والعالية

فان وترعد

وعد من كما هي قبل للمركة

وتعرق الليل

وتستشر المشتات

للماصمة الحضارية

ياودهم وهو يصعب بأعنه

الجبريل الأشيب

نسر الأفراح الجبارة

صاعدة كالخيار

في بطة حمل ، كالسحب

مباشرة إلى الشرق

يرسم ليرمونتوف ، في المقابل ، صورة لرجل الشرق الذى يقف بلا حراك يستقبل في سكون وصمت مصره المشرق .

وطرح نظرة حزينة

إلى عذبة جهالة

وسحب هطاء رأسه إلى حاجبه

وسكن إلى الأبد^(٥٦)

ونلاحظ هنا وجود صفة التذكير على الفروق الحضارية بين الشرق والغرب ، والمقارنة هنا في مصالح الغرب . إن نتيجة الحدل حول مصير الشرق تعكس رأى ليرمونتوف في مستقبل الشرق ، في ضوء ظروفه المعاصرة للشاعر ، فمن رد على سؤال خاص بإمكانية عودة الشرق العربى إلى مجده العابر ، يجيب ليرمونتوف بالنى : « لقد سكن مجد الحضارة ، ونسيت قوة العرب »^(٥٧)

ويبدو أن ليرمونتوف كان يهتم اهتماما خاصا بالأحداث السياسية في مصر والشرق العربى التى يتابعها من كتب ، فقد أشار إلى أحداث الصراع بين محمد على والإمبراطورية العثمانية (١٨٣٩ - ١٨٤٠) في قصته الشعرية « أسطورة الأبطال » (١٨٤٠) . ويبدو أن هذه الأحداث كثيرة في مصر والشرق العربى قدت أنظار المتخمين في أوروبا ، وتوارثت خلفها صورة مصر الأهرامات وبرزت مصر كمحور يترك الأحداث العالمية .

هوامش

(٥٨) كروتشكوفسكى ، « العلاقات الأدبية الروسية العربية » : « جوركى في الأدب العربى » (١٩٤٠) ، « كروتشكوف في الأدب العربى » (١٩٤٤) ، « أساطير كروتوف في روجيات عربية » (١٩٤١) ، « المؤلفات المختارة » ، الجزء الثالث ، ص ٢٦٧ - ٣٦٥

(٥٩) كروتشكوفسكى ، « دراسات في تاريخ الاشتراكية » ، « المؤلفات المختارة » ، الجزء الخامس

(٦٠) د كوراد ، الشرق والغرب ، « طبعة الثانية » ، موسكو ، ١٩٧٢

(٦١) ف جيهومسكى ، « الأدب المقارن » (الشرق والغرب) ، ليجراد ، ١٩٧٩

(٦٢) المصدر السابق ص ٣٤٠

(٦٣) كروتشكوفسكى ، « الترجمة الروسية للقرآن في مخطوطة هرون الثامن عشر »

(١٩٣٤) ، « المؤلفات المختارة » ، موسكو - ليجراد ، ١٩٥٥ ، الجزء الأول

ص ١٧٥ - ١٨٢

(٣٢) ينشر كراتشكوفسكى إلى أنه قد بدأ تلحق شعبية لغة طبرية إلى اللغة الروسية منذ نهاية القرن الثامن عشر وذلك عبر أوروبا ، كما حدث مع اللغات الأوروبية الأخرى وبالطبع ، فكم هذه اللغات متداخلة لم يكن يفهم الصحافة التي كانت في الجنوب أى في إسبانيا أو البرتغال ، ولكن مع ذلك فقد استحوذ على مختلف الحالات بواسطة هذا الطريق فن أياكم كبير من المصطلحات الصعبة ، كما كانت تنفذ اللغات المرتبطة بالتاريخ والحياة مع ما يتبعها من مؤلفات ، المؤلفات اختارة الجزء الخامس ، ص ١٤ .

(٣٣) يونسكى المؤلفات الكاملة في ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٤٨ ، الجزء الأول ، ص ٦٨٤ .

(٣٤) لويكوف ، يوشكين والشرق ، ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ١٠ .

(٣٥) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١٢٩ .

(٣٦) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .

(٣٧) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٦٩ .

(٣٨) ماريولوف ، «ليونوف» تاريخ الأدب الروسى ، ٩ موسكو لستبراد ، ١٩٥٥ ، ص ٣٢٩ .

(٣٩) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٤٩ .

(٤٠) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .

(٤١) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٠ ، ص ٦٩ .

(٤٢) سورة الشمس ، الآيات (١ - ٥) .

(٤٣) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ١٣٣ .

(٤٤) ذات المرجع ص ١٣٧ .

(٤٥) ذات المرجع ، نفس الصفحة .

(٤٦) ذات المرجع ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .

(٤٧) ذات المرجع ، الجزء الثاني ، ص ٤١٠ .

(٤٨) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥٠ .

(٤٩) جروسمان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، موسكو ١٩٤١ ، ص ٦٨٢ .

(٥٠) يلمح جروسمان في المصدر السابق إلى مصادر عدة يعرف ليونوف من خلالها عن حضارة وثقافة الشرق منها : آيات مبلوت «التاريخ العام القديم والحديث» ١٨١٥ ، ملحق بالكتاب أنطس الجبراليا القديمة والحديثة في ست أجزاء ، وأيضاً كتابي تونسييف «الجبراليا العامة المعاصرة» ، موسكو ، ١٨٣٥ ، دراسات للنشر شرق موسكو «شعر المعاصرة» ، الشعر العربى قبل عهد الفى نشرت عام ١٨٣٨ في مجلة مكتبة للقراءة ، ترجمة كراتشكوفسكى - وقد كان صليبيك ليونوف - الكتاب كلوت بك «مصر في وضعها القديم والحالى» ١٨٤١ ، كتب الرحلة الأندلسية ، طولى «رحلة إلى مصر وسوريا» ، باريس ، ١٧٩٧ ، وأيضاً كتاب «السناء زهر» رحلات ، استرلدام ، ١٧٩١ .

(٥١) المرجع ذاته ، ص ٦٨١ .

(٥٢) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٩ .

(٥٣) ذات المرجع ، ص ٧١ .

(٥٤) ذات المرجع ، ص ١١٠ .

(٥٥) ذات المرجع ، ص ١١٠ - ١١١ .

(٥٦) ذات المرجع ، ص ١١٣ .

(٥٧) جروسمان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، ص ٧٠٣ .

(٥٨) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٤٩ .

(٥٩) ذات المرجع ص ٤١٠ .

(٦٠) يوشكين ، المؤلفات الكاملة - لستبراد ، ١٩٧٧ ، الجزء الثاني ص ١٩٢ .

(٦١) كتاب «الأدب الروسى الكلاسيكى في بلدان الشرق» ، موسكو ١٩٨٢ .

(٨) يحظى نظرية الأدب القدارون بشكل عام باهتمام النقد السوفىي المعاصر وهناك العديد من الكتب التي تجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف من ذلك «الملاحة للتبادلة والتأثير المتبادل بين الآداب القومية» ، موسكو ١٩٦٢ ، «والنصيف والملاحة للقيادة لآداب العالم القديم» ، موسكو ، ١٩٧١ ، «والنصيف والملاحة للتبادلة بين آداب القرون الوسطى في الشرق والغرب» ، موسكو ، ١٩٧٤ .

(٩) أ. شيبانوف ، «قوسوى والشرق» ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٧٢ .

(١٠) لويكوف ، يوشكين والشرق ، ، موسكو ١٩٧٤ .

(١١) من أدب نادية حوسث (سوريا) وتشيكوف في الأدب العربى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، محمد يونس (العراق) «الروستوى في الأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٦ ، مكارم الطمعى (مصر) «جوركي والأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٢ .

(١٢) لم يطور الباحثون إلى التأثير العربى الإسلامى في إنتاج ليونوف ولكن هناك بحث تناول كراداب ليونوف عن الشرق عامة وأيضاً قصيدته «الجدل» ، وقد كتب هذا البحث المؤلف جروسمان بعنوان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، ص ٤٢ - ٤٤ ، موسكو ، ١٩٤١ .

(١٣) راجع الفصل الخامس «إنتاج ليونوف في كتاب» مكارم الطمعى «الرواية الروسية في القرن التاسع عشر» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ ، ص ٦٩ .

(١٤) كراتشكوفسكى ، الجزء الخامس ، ص ٥٣ .

(١٥) المرجع السابق ص ٥٩ .

(١٦) أهم ليونوف بالشرق عامة وهناك قصائد من إيران وتركيا ، ولكن اهتمامه الخاص بالثقافة كان واضحاً وهناك العديد من أماله المستوحاة من الفولكلور . وسجل المؤلفات : «كالا» ، «أول جوستاندنى» ، «الشركسية» ، «أصبة جورجه» ، «الحاج ابريك» وغيرها .

(١٧) ماريولوف «ليونوف» في كتاب «تاريخ الأدب الروسى» ، موسكو - لستبراد ، ١٩٥٥ ، ص ٢٩٥ .

(١٨) كراتشكوفسكى ، المؤلفات اختارة ، الجزء الأول ، ص ١٨٠ .

(١٩) من مجلة «آسيا وأفريقيا» ، ١٩٦٥ ، العدد الرابع ص ٢٦٥ .

(٢٠) جوكوفسكى ، يوشكين والرومانسيون الروس ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٨ .

(٢١) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ، ١٩٧٥ ، الجزء الأول ص ١٩٠ .

(٢٢) خطاب ليونوف إلى كرايفسكى بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٨٣٧ ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ١٣٩ .

(٢٣) ليونوف ، المؤلفات الكاملة الجزء الثاني ، ص ١١٣ .

(٢٤) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .

(٢٥) يوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لستبراد ، ١٩٧٧ .

(٢٦) نشر الكبريون من الثقافة إلى تأثير معسوم وشكل القصيدة الخامسة من «محاكاة القرآن» عند يوشكين على قصيدة ليونوف «ثلاث لحظات» ، من جزالة الثقافة ب. سوتشوف ، يوشكين . أبحاث «مخاروف» ، ١٩٠٠ ، ص ٣٢٢ ، بلاجوى ، ليونوف ويوشكين ، في كتاب «حياة وإنتاج ليونوف» ، موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .

أصدر البعض الآخر قصيدة «ثلاث لحظات» بمثابة جدل مع القصيدة الخامسة من «محاكاة القرآن» ، من جزالة الثقافة ب. إيجينايوم «مطالعات عن ليونوف» ، موسكو - لستبراد ، ١٩٦١ ، ص ١١٢ ، توماشيفسكى ، يوشكين ، الكتاب الثاني ، موسكو - لستبراد ، ١٩٦١ ، ص ٣٨٣ .

(٢٧) المصحف للنسر محمد فريد وجدى ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٨٢ .

(٢٨) بلاجوى - «ليونوف ويوشكين» في كتاب «حياة وإنتاج ليونوف» ، موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .

(٢٩) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥ - ٥٧ .

(٣٠) سورة الكهف الآيات (٤٤ - ٤٦) .

(٣١) ربيع طامش ولم (٢٦) .

التشرق والغرب

بين الواقع والأيدولوجيا

محمد علي الكردي

إننا نريد - بصدده هذا الموضوع - تقديم بعض الأفكار الأولية التي قد تساعدنا - فيما بعد - في إعداد بحث طويل المدى - مما يمكن الأمر - إن فكرة هذا البحث قد راودتنا بعد قراءة مجموعة من الدراسات - سواء أكانت غربية أم شرقية - تقوم على تشويه رؤية الغير أو تخمينه بطريقة ذاتية

إننا نود الحديث - إن صح هذا القول - انطلاقاً من موقف «التأرجح» - كما نريد تعميق أوعية هذا التأرجح حتى يمكن إبراز الشقة القائمة بين الواقع والأيدولوجيا - ونحن إذ نتحدث عن التأرجح - فإننا نفعل ذلك بالقدر الذي لا يمتثل فيه هذا الموقف إحدى المسلمات المفروضة - وإنما بالقدر الذي يشكل فيه بعداً علياً - بشده لينة - في ضوء إسهامات المناهج السبوية والنفسية والظاهرية - نحن لا نسمي في الواقع إلى إدراك ذاتنا أو هويتنا داخل إطار سبق مطلق ومسبق نخلط فيه الرغبة بالواقع - كما أننا لا نريد أن نفهم ذاتنا - كما يفعل بعض الكتاب المشرقين^(١) - انطلاقاً من مفاهيم شكلت اختلفة التاريخية لتطور المجتمع الغربي خلال القرن التاسع عشر - هل هذا معناه أننا أجبر من غيرنا مسبقاً كل أثر للأيدولوجيا واكتشاف الواقع على حقيقته وبطريقة موضوعية كاملة - لا شك أن ذلك أمر بالغ فيه - ولكننا نود ولوح طريق نقدي قد يساعد - في المستقبل - على فهم أفضل لذاتنا ولذات الآخرين

جد حاضرة - لأنها ملازمة بمعنى المعرفة - حيث تحدد الذات المعروفة الآخر وتشكله في صورة موضوع - وليس أمامنا لتحطيم هذه الصورة إلا احتفال واحد - هو الوفاء في مكان مركزي - حيث تتحدد صورة الذات كعلاقة عرقية مع الآخر

هناك عدة ملاحظات تفرض نفسها بالنسبة لدراسة «جروبوم» عن «الهوية الثقافية للإسلام» - أولاً اتصل بتعريفه الثقافة على أنها «سبب مطلق» - وهو الأمر الذي نعرض له الكاتب المغربي عبد الله

في البداية - سوف يستوقفنا بعض الوقت كتابان بالغة الخطورة ولاهية نقدية بالنسبة لثقافتنا - إلا أن هذه الأهمية لا ترجع إلى كونهما من يدان في تاريخ الاستشراق النقدي^(٢) - وإنما إلى خطورة المنهج العلمي الذي يستندان إليه - هذان الكتابان قادران - كما يسميان به من موضوعية علمية ظاهرية - ومن معنومات وتحليلات دقيقة - على كسب قناعة القاعدة المربصة من القراء العرب - ولا شك أن هذه القناعة مؤكدة - نظراً لحدايقها لحقيقته «متوقفة» وقائمة من قبل - لأنها في نهاية المطاف مرد إلى المجتمع العربي صورته مدعومة بتحقيق «الآخر» - وليس من شئ في أن عملية «المראה» هذه عملية

السلوك المضاد في الداخل ، إرضاء للعناصر المانعة في الرجعية والتقليد ،^(٩)

كحقيقة تشكل عبر التاريخ من غير خاتمة ولا حتمية مسببة من أي نوع

إن «جرونيانوم» يحاول ، في إثر مؤسس الظاهراتية، الذي يضع الشعور في مكانة مركزية بالنسبة للوجود ، إقامة تعارض جلي بين الحضارة الغربية القائمة على ضرب من المركزية الإنسانية (anthropocentrisme) وبين الحضارة الإسلامية القائمة على مركزية الوجود الرباني (théocentrisme) الأمر الذي يسمح له بالإدعاء بأن الحضارة الغربية ذات بنية معنوية تتسع لإمكانيات ثقافية متعددة ، بينما يرد كل تنوع في حضارة تقوم على الدين إلى مبدأ واحدة ، كأن هذه لا تقبل عناصر الإمكان والمخاطرة والصدفة . وإنه لمن الواضح حاليا أن النهج الظاهراتي الذي يضع الدات في قلب عملية المعرفة قد تجاوزته المناهج السيوية التي يقصص فيها السق على كل مفهوم للشعور أو الدات ، وأن الحضارة الإسلامية لا تقوم فقط على القطاع الديني بل على المركز الذي تقوم عليه ، ولكنه يلعب دورا للوجه أكثر فأكثر نظرا لتعدد جوانب الثقافة ومطبة طابع التخصص على مستوياتها المختلفة

ويبدو لنا أنه لكي نحسن فهم وضع ثقافتنا بالنسبة لثقافة الغرب ، علينا أن نميز بين مستوياتها المختلفة ، وأن نبرز الفوارق التاريخية التي تحكم عملية تصنيفها . «جرونيانوم» ينطلق ، في الواقع ، من المبدأ اللاديني للثقافة الغربية - وهذه وجهة نظر لا يشترك فيها كل مفكر في الغرب - لكي يقم بمودجه المقترح المتمثل للآثار المترتبة لعملية معرفية متجددة أبدا ، بينما ليس هذا المبدأ ، في الواقع ، ملازما بالضرورة للحضارة الغربية . هوذا الحقيقة ، نتاج لفترة محددة من تاريخ هذه الحضارة ، إذ إنه مرتبط بالعقبة العلمية التي واكبت ظهور المجتمع الصناعي الغربي الحديث . في هذه الحال ، يصبح من الأفضل مقارنة الإسلام والمسيحية بالقدر الذي تولد صبا عطفان عطفان من الثقافة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، علينا أن نعرف بأن مصطلح الثقافة الإسلامية لا يستخدم حاليا إلا في الإشارة إلى قطاع محدد من المعرفة في العالم العربي والإسلامي ، وهو القطاع الذي يخص الجوانب الدينية المختلفة ، من ثم نستطيع فصل المخالين للدين قام بدعائها «جرونيانوم» في تعريفه للثقافة ، وهما مجال العقيدة والعبادات ومجال المعرفة العلمية إن صح هذا التعبير إلا أننا لا نريد ، في الوقت نفسه ، تجاهل الهدف الرئيسي من هجوم هذا للشرق، وهو محاولة هدم الروح الإسلامية التي تشكل أفق وقاعدة الثقافة العربية

وحس ، مع ذلك ، إذا أخذنا الأمور بمقاييس الواقع ، وجدنا أن هذه «الروح» ليست لب المشكلة ، إذ إن الفصل بين المستويات الثقافية ، الذي أشرنا إليه ، أصبح حقيقة واقعة . وإذا كان لزاما علينا أن نعيد فهم هذه «الروح» فليبدأ من هذا الفصل الذي نخضع عن تصدع مجتمعا التفتيدي أمام تحقق مقومات الحضارة العربية إلا أنه ، لكي نعيد النظر في هذه «الروح» ، ليس من المهم علينا أن

إلا أن عملية التفريب ، على الرغم من هذه الأزدواجية وكثرة تعقبات التفسيرية والثقافية ، تبرز في نظر «جرونيانوم» ، تقدما ، ويجدر بها أن تعمل ذلك وهو يعتقد بأن التفريب يعد الطريق الوحيد إلى عملية التطوير الشاملة ، إذ إن أية محاولة لتطوير الدات في معرض - وهذا محال في نظره - دلول الحضارة الغربية . ونحن نرى أن الكاتب ، بطرحه قصصية تحول المجتمع العربي على هذا النحو ، يحبط بين مستويين جد متعاضدين ، ألا وهما المستوى الفكري والمستوى الكلي . كما أننا نكاد نعتقد بأن الكاتب حينما يطرح القصصية على مستوى الثقافة إنما يقصد إلى المستوى الكلي بالدات ، أي المستوى الداتي المحض ، وهو المستوى الذي يصعب تقليده أو نقله من ثم ، ليس من باب الصدفة أن نرى كل البلاد النامية ، وليس فقط البلاد العربية ، قد اتخذت لها وسائل تنمية عربية المصدر، إذا رجعنا إلى الأصول التاريخية، سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية ، وذلك من غير أن تقبل - بالضرورة - المسلمات الأيديولوجية التي تشكل خلفية هذه الوسائل التنموية . إن هذه الظاهرة يمكن ردها ببساطة إلى اختلاف الظروف الخاصة بكل قطر ، وعلى وجه الخصوص ، إلى صمية كاملة من الفايء والشخصانية التي تمثلت كما يرى محمد عزيز الإحبابي^(١٠) ، السمة المهيمنة لكل ثقافة . ونحن لا نقصد بهذا الكلام إرضاء لخراب القوم، إذ إن عملية التغيير هذه ضرورة داخلية أكثر منها رغبة في المحاظ على روح من الأصول المصطنعة ومقولة عن الماضي . إلا أن هذا ليس معناه ، في الوقت نفسه ، أن كل بحث عن الأصالة مرفوض بالضرورة ، بل يجدر بنا أن نعي بها حتى نحسن فهم الإشكالية التي تولدها ، كما أنه يجدر بنا كذلك أن نعي بها لا كمفهوم مجرد ، وإنما كحقيقة مرتبطة بالواقع الاجتماعي - التاريخي . وسوف تشكل هذه القضية ، بعد قضية الزمن ، المشكلة الثابتة التي ستحتل بسايتنا بعض الوقت

إن هاتين الإشكاليتين لا يمكن فصلهما عن قضية ثالثة عالجها «جرونيانوم» بمهارة وحذق ، وهي قضية النموذج المعياري الذي يسود ثقافتنا في فترات الانحطاط . ويظهر هذا النموذج فيما يسميه الكاتب الصورة الداتية للمجتمع في ثقافته ، التي تتجاوب لدينا مع رغبة ملحة في تحرير الحاضر وحتى المستقبل بملامح . على هذا النحو نشجع هذه الصورة الخيالية حاجة مجتمع إلى رأب الصدع ، أو سد الفجوة الحضارية التي شأت بين فضاء الحاضر وخصوبة الماضي، التي يفتق عليها لبعد لزومي طابع المثالية والتأخرة . وهنا أيضا يتجاوز الكاتب الطابع الديني الذي يشكل العنصر الغالب في الثقافة الإسلامية ليستبدل منها ما القيم ينتهي في كل عملية مقارنة بين الشرق والغرب بإداة الأول ، لأنه إذا كانت الصورة الداتية للشرق هي ، وهذا لخراباوم ، صورة معيارية ، عاطفية وأولية ، فإن صورة الغرب ، التي يستعيرها الكاتب من «موسرل» ، تقترض تصور الوجود الإنساني

ذلك التي كانت فيها المقاومة على أشدها ، كالفقه والتشريع وعلوم الدين . إن للعجزة اليونانية كانت محل اعتراف الجميع^(١٠).

من جهة أخرى ، يعتقد «جرونيوم» بأن تأثير الفكر اليوناني على الثقافة الإسلامية لم يثر أية مشكلة ، لأن الأمر يتعلق ، كما يرى بحق ، بعلاقات القوى السائدة بين المجتمع «المستقبل» والمجتمع «الواهب»^(١١) ، ولما كان المجتمع الإسلامي في موقف الأقوى ، فإنه لم يخش استيعاب بعض المؤثرات والعناصر الثقافية الأجنبية ، سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية ، علاوة على القوى ، التي تلعب هنا في صالح المجتمع المستقبل ، تشجع - كما يرى «ماتان واشقل» -^(١٢) مبدأ «الدمج» الذي يسمح باستيعاب عناصر ثقافة أجنبية ، وإنضاجها لمعايير ومقولات الفكر الأصل . أصعب إلى ذلك أن هذا الانفتاح الثقافي لا يتطابق مع نظرية الكاتب عن انغلاق البنية الأساسية للثقافة الإسلامية ، كما أنه يشكل ، في الواقع ، المحور الدينامي الذي يسمح للفكر الإسلامي بالتطور والتجديد ، وكل توقف لحركته معناه الجمود والركود ، وهذا ما يحدث عادة في فترات التدهور والانكماش الحضاري . إلا أنه يبدو لنا أن «جرونيوم» يقيم لمثل هذا الفصل بين الانغلاق والانفتاح على مستوى أصغر : مستوى الأصالة أو خصوصية الهوية . ومن ثم يصير مستقبل أية ثقافة في خطر ، لأن التطور يمس ، بهذه الطريقة ، جذورها وأسسها وليس سماتها العامة أو إمكاناتها في التشكل والتأقلم . وليس من شك في أن كل ثقافة ، سواء أكانت شرقية أم غربية ، معرضة ، في الواقع ، حتماً أدنى من الانغلاق أو المناعة التي لا يمكن تجاوزها . وإلا وقعت نفسها موضع التساؤل

ربما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحاً في الحكم الذي يصدره الكاتب على قضية تعريب ثقافتنا المعاصرة : هل هذا التعريب يصح أصالة تراثنا الثقافي موضع التساؤل ؟ وهل هو ممكن مع بقاء هذا التراث ، أو هو معرض ، ببساطة ، التحلل عنه أو طرحه جانباً ؟ إن إجابة «جرونيوم» في هذا الصدد صريحة . «إن التحول ، لكي يكون فعالاً ، لابد أن يكون شاملاً أو شبه شامل»^(١٣) . ومع ذلك فترغبة «جرونيوم» لم تتحقق ، إذ إن الواقع العربي يمثل صراعاً من الازدواجية العربية . ومن للزسف حقاً - على الرغم من دقة ملاحظات الكاتب في هذا المجال - أن يحكم على موقف مجتمعنا العربي للمرق بأنه وضع إرادي مقصود . فهو يقول بصدد العام العربي : «كل شخص [به] وجد نفسه مضطراً لتجسيد شخصيتين . والعالم التقليدي كان أكثر واقعية من ذي قبل . على الرغم من انتشاره ورواج وقته ، كما أن تأثيره العاطفي لم يمحط إلا في حالات نادرة سيا . في الوقت نفسه ، تمثل الواسعة الغربية مقدمه المشهد . كما يعتمد مستقبل الأمة على عملية الاستيعاب الحضارية . بل . وفي كثير من القلوب ، الإحساس بتقدير اللغات غير أن المجتمع كان عليه أن يقدم أيضاً وجهين (كما أنه ما يزال يقدمها حالياً) ، فهو يسعى إلى إظهار مدى التعريب الذي وصل إليه على الساحة الدولية مع كثير من التجاوز . كما يسعى . ليستمد منه قوة أكبر . إلى التحال

العربي بالنقد السهوب . إلا أن «العروي» مع رفضه لمهج «جرونيوم» لا يكر غيب البعد التاريخي في الرؤية الإسلامية للوجود ، وهو البعد الذي يراه ضرورياً لعملية التسمية الاجتماعية والاقتصادية والحضارية للمجتمع العربي . غير أننا سنقبل ، بصفتنا مؤقته ، قضية التاريخ لارتباطها بإشكالية أكبر وأصق وهي «البنية الزمنية» ، التي تمثل مفهوماً متعدد المستويات ، وإن كنا نقصص ربطه ، حل الطريقة الظاهرية ، ببعض الواقع للعيش .

ولكن يعود إلى «جرونيوم» ليس من شك في أن كل تصور ديني للوجود يفرض عملاً محدداً من التساؤلات والإجابات للسكنة . ولكن الذي يبدو غريباً ، في حالة هذا المشرق ، هو قيامه بمقارنة بين الثقافة الغربية من وجهة نظر واقعها التاريخي للمستعمر وبين الإسلام ، بعد رده إلى نسق فكري مطلق ومعزول عن الواقع المحي للمجتمع الإسلامي . بصورة أخرى ، إن «جرونيوم» يقارن بين وحدتين جد مختلفتين : بين وحدة دينية بما يخص الإسلام ، ووحدة تاريخية فيما يخص العرب . وهذا ما يدفع الكاتب إلى التصميم انطلاقاً من بعض السمات التي لا تنتمي ، بالضرورة ، إلى الإسلام وإعنا إلى الأبنية العامة للمعرفة قبل نشأة الفكر التجريبي . من ثم فإن تعريف «جرونيوم» للبنية الأساسية للفكر الإسلامي^(١٤) ، لا يتطابق كثيراً مع بنية الفكر النهضة الأوروبية ، التي حدها «مهيكل مركبة» بأنها «تكميكت تعقيد وتفسير»^(١٥) .

إن هذه البنية لا ينبغي تسميتها ، في نظرنا ، بأنها «بنية حقيقة» قائمة بذاتها ، أو مبدأ منصوصاً عليه هي ، في الواقع ، اتفاق فسي قام عليه جهود العلماء في الشرح والتفسير . وهو جهود يأخذ مكانه في إطار ما يمكن تسميته بالواقع «التاريخي» للإسلام ، مقارناً بالواقع الديني المتصل بالعقيدة . أما النقطة الثانية المهمة في المقارنة التي يعقدها الكاتب هي التقاء الثقافة الإسلامية مع الفلسفة اليونانية من جهة ، ومع الثقافة العربية المعاصرة من جهة أخرى . ويعتقد «جرونيوم» بأن الفكر الإسلامي لم يأخذ عن الفلسفة اليونانية إلا مجموعة من القوالب ، لأن ذلك يتجاوب ، كما يقول ، مع «حاجة وتوقع»^(١٦) من الصحيح أن قبل مع الكاتب القول بأن الفكر اليوناني لم يستلهم من قبل مفكرى الإسلام إلا إطاراً صورياً لتنظيم الخبرة التي اكتسبوها في ظل الإسلام . ويجدر بنا أن نعلم هذا الموقف في إطار مركز السيادة التي اكتسبها الدين الجديد كظاهرة تقدمية متصورة . وحقيقة حضارية مهيمنة . وليس من شك في أن أي اختيار آخر لمس «مضمونه» الرسالة الجديدة كان يمكنه أن يرضى وحده المعينه إلى التعكك والانقراض . ومن ثم كان شيئاً مستحيلاً من الناحية المنطقية . إلا أن ذلك لم يمنع ، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض المبادئ الخاصة كالعلم والأدب . من قام الفكر اليوناني بإحداث تأثيرات عميقة وحديثة في مجال العلم والفلسفة العربية والإسلامية . يقول لنا عبد الرحمن بدوي في هذا الصدد : «إن نقل الفكر اليوناني كان شاملاً في جميع مجالات الفكر العربي ، حتى في

النحو ، يحاول الكاتب ، انطلاقاً من هذا التحليل المدعم بأدلة تاريخية ، أن يبرهن على أن وصول المسلمين قد صاحبه أو خلطته على طول المدى مظاهر من البداوة والارتداد في الحياة الريفية . إن «باسول» يخلط ، في البداية ، بين ظاهرة البداوة وبين حركة انتشار الإسلام ، ويحاول على أساس هذا الخلط إقامة نظرية لا تقوم على معارضة الرسالة الحضارية للإسلام ، التي تخص عن المدينة اسمي القيم الروحية فحسب . وإنما تشكل كذلك صرخة من الخيبة الحضرية الزائفة .

إننا نلاحظ في بحاجته «باسول» وجود ثلاثة اصطلاحات قابلة للإبدال فيما بينها . الأمر الذي يسمح له بالانتقال من مستوى إلى الآخر دون تمهيد وبطريقة تكاد تكون حفية . وهذه الاصطلاحات هي : الإسلام ، والمسلم ، والبدوي . وهذا هو الخلط المقصود ، فإن نظرية بدووية البيئة الحضرية جعل عروات البدو ليست جديدة . ولقد أثارها مد من بعد المذبح العربي ابن خلدون^(١١٦) من ثم فالكتاب لا يعمل سوى تمييز فكرة لا يراد بها شرح أو تفسير ظاهرة الإسلام . وإنما إحدى عوامل البيئة البشرية التي نشأ وترعرع فيها هذا الدين . وعن سبب هذا حياً يرى هذا الكاتب بقرار مرة بأن الإسلام هو «إحدى الأدومات البدوية الحضرية الكبرى»^(١١٧) ، ومرة أخرى بأن «الكل الأعلى للإسلام الحضري في جوهره»^(١١٨) . وتعتبراً صوف يقول : لقلب هذه المعصلة في نظره ، بأن البدو كانوا ، في أفضل الحالات ، أداة الإسلام الحضري بالقدر الذي يجب فيه هذا الدين الشامل المطامع للحضارة لقوميين مختلفين . أهل المدينة وأهل البدوة . ولكن علينا أن نتساءل . مع ذلك ، لماذا تشكل المدينة في الإسلام الدور الرئيسي وليس البدوة ؟ ولا يجوز كتاب «باسول» من دغدغه على هذا التساؤل ، فالدين عامل محصور لا يمكنه أن يتصرف إلا في المدد . كما أن هذه كانت تتمتع ، في حالة الإسلام ، بلغة متطورة وثروات هائلة قد تراكمت بفعل التجارة نصف إلى ذلك أن المجتمع الحضري يمثل مجتمعاً متنافساً على العكس من مجتمع البدوة للفت . العاجز عن الارتفاع إلى تنظيم سياسي حقيق

وعلى الرغم من أهمية ظاهرة المدينة في توفير الإطار الملائم بتصور الحضارة الإسلامية ، فإن الكاتب يحاول تفسير عملية انتشار الإسلام على أنها موجة من موجات العروات البدوية التي تتم ، في نظره ، خلال مرحلتين كبيرتين : المرحلة الأولى بقيادة العرب وبولسطة الثقافة ، والثانية من طريق الفزاة الأثرية بعسل الحبل المبحى (دي السمين والذي يرقى للحصاب بسهولة) . من ثم ، يبدو لنا في «باسول» معالجة موضوعاً يتصل أكثر بالظروف الساحية والأثرية جغرافية لمجرات الشعوب الرحل في منطقة الشرق الأوسط إبان العصور الوسطى . وليس من شك في أن هذا التصور الزائف يقصده به تفسير حركة الجهاد في الإسلام . وحتى إذا فخرنا أن ظهور الإسلام كان محاصراً لحاجة القبائل العربية إلى الانتشار ، وأنه حول طاقتها التوسعية للوجهة إلى المناطق الحضرية الداخلية إلى حركة فتح

تقبل وجهة نظر العرب ، وأن تقطع كل الوشائج مع تراثنا القديم ، فالأمر هنا ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يخص شخصيتنا القومية . ونحن الذي يمكن أن نتوصل إليه سوف يشكل خصوصية ثقافتنا الوطنية كتنتاج هيموغرافية من الاختيارات الحرة الأصيلة . ومع ذلك فهذه الأصالة ليست في مجرد الخس إلى الماضي أو الرعة في المعيشة كالأحدا . إن الأصالة ، في نظرنا ، اختيار متكرر ومتوازن ، ولزماً يكون نموذجاً سائراً^(١١٩) في الثقافة الصادقة أقرب الصور إلى ما نقصد . وعالياً ما يتم هذا الاختيار بين العناصر المادية للتمدن التي نصنع لمعيار كمي تعرضه لضرورة . وبين العناصر الروحية الأكثر حيوية من التراث . والتي تهدف في النهاية ، إلى إحداث التوازن والتسجام بين الأبية التحتية والعرفية للمجتمع العربي

بعبارة أخرى ، علينا أن نفهم بصياغة نظرية في التنمية ، وابتكار ثقافة دينية موجهة إلى المستقبل بالقدر الذي يفتح فيه هذا المستقبل الآفاق . وبصير الإمكانات . وبالفهم الذي يبعد فيه عن صور الماضي البالية . واعتقد أنه قد تم كثير من الجهود القيمة في هذا النطاق . ومنها أعمال الكاتب للمرحى عبدالله العروى^(١٢٠) . وهي وإن كانت مختصة هي لا تتجاوز مرحلة النقد السلبي ؛ إذ إن هذا الكاتب تستقصيه فكرة «الرؤية التاريخية» التي لازمت بداية عملية التنمية الاقتصادية ، وواكبت مرحلة التصنيع في أوروبا الغربية . ويبدو لنا أن هذا الكاتب لا يميز بين فلسفة التاريخ ، قد تخدمت الأهداف وبين تقنية التقدم يدمج فيها بالضرورة مفهوم الزمن في أي مشروع لتخطيط . وليس من شك في أن مفهوم التاريخ الذي يعبه عبد الله العروى قصة ماركسية تفرص السيطرة على الطبيعة . وتوجيه أحداث هذا العالم نحو غاية إنسانية . ومن المعروف أن رؤية الوجود هذه تعد أحد نتائج المجتمع المصاحفي في القرن التاسع عشر ، كما تجاوزته الاتجاهات اليسوية للماركسية الجديدة . فلقد تضاعفت أصوات «جودلييه» و «أوتوسير»^(١٢١) في صوة قراءة جديدة لمخطوطات ماركس عام ١٨٤٤ ، على إقصاء كل مفهوم للتاريخ بالقدر الذي يتعارض به التاريخ مع النسق . وإن كان لا مناص من الرجوع إلى التاريخ فهو يأخذ في هذه الأبحاث صورة مظالم تحول ، يتجاوز مجال الاستمرارية والتطور الخطي إلى مجال الانعصام والاستمرارية . ويصر ، لأن كل استعارة للشرق من الفكر العربي تعصلها عنه مسافة رسمية ، فإن الرؤية الإنسانية هي التي مارالت سائلة حتى الآن في العالم العربي . إلا أننا يجب أن نستش ، في نهاية هذا العرض ، أعمال نور عبد الملك نصري ، التي يحاول فيها أن يصوغ بطريقة جادة نظرية للبهمة القومية^(١٢٢)

أما كتاب «باسول» من الأملس الجغرافية لتاريخ الإسلام ، فهو أكثر حظورة ، لأن كتاب «جروباوم» ضرب من التفسير الذي يمكن قبوله أو رفضه ، بينما كتاب «باسول» دراسة جغرافية تجمع كل سمات الموضوعية العلمية . يقول لنا الكاتب بطريقه تكاد تلغ حد المراءاة «لقد حاولنا ، وفقاً لخطة الإقليمية ، تحليل آثار وصول المسلمين ، أكثر من الإسلام . إلى المناطق التي قاموا باحتلالها»^(١٢٣) على هذا

خارجي ، فإن ذلك لا يعنيه إذ إنه حوّل مجموعة من الدفقات المصحية إلى تيار حصارى دافق كان له أكبر الأثر في إقامة دولة من رقى الدول في العصور الوسطى .

كذلك يحاول الكاتب : اعتمادا لهذا التصور ، أن يقلل من أهمية دور المدينة في الحصار الإسلامي ، فيقول إنها : « مجمع غير متجانس من العناصر المتراصة بلا ربط حقيقى »^(١٧) ثم تراه يشرح بتقدم وصف مفصل للبيوت المنخفضة والحارات الضيقة للقرية والمعرفات المزدودة ، كما أنه يعيب على المدينة الإسلامية دخولها من أى تنطيم بلدى ، وانعدام الروابط للدراسة بينها وبين القرى المحيطة بها . ومع ذلك ، فإذا كان الكاتب لا يبرز إلا سلبيات المدينة الإسلامية ، فهو كما يبدو يسعى أو يتناسى أن وضع المدينة الأوروبية في العصر الوسيط لم يكن أفضل . بل إن للمدينة الأوروبية العربية كانت أهل مكانة من المدينة الإسلامية على مستوى النظافة والصحة العامة، وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر^(١٨) . إلا أن الكاتب لا يأخذ ذلك كله في الاعتبار ، إذ هو يريد أن يبرهن بأى ثمن على أن للمدينة الإسلامية مشكلة وأنها خالية من كل ابتكار . من ثم يرى « بانول » أن السوق والحلم والحرارة ليست إلا صفاً سطوياً لأشكال قديمة في الشرق الأوسط . وإذا أضفنا إلى ذلك نظام الريج الطارىء الذى كان يحكم العلاقة بين المدينة والقرية في الشرق كله ، ينشئ الكاتب إلى خاتمة مضجعة ، ألا وهي أن الحصار الإسلامي قديم ، على الرغم من وضعها خلفها الأهل في الحياة الحضرية ، إلى أن ينظم الحصار نفسه^(١٩) .

ولكن هل يننى هذا ، بالرغم من كل هذه الإمعانات التى يسهل محضها ، أن كتاب « بانول » يخلو من كل فائدة ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، إذ إن هذه الدراسة تقدم لنا عناصر جديدة لتسويق معرفتنا بالجغرافيا التاريخية ، وهو علم لا نخرسه كثيراً في الشرق العربى ، للأوضاع التى انتشر فيها الدين الإسلامى . إلا أننا ، مع ذلك ، نكرر أسفنا لمحاولة الكاتب ، عن طريق التمسك المتصد ، رد الإسلام ، وهو ظاهرة دينية حصارية ثقافية مركبة ، إلى مجرد تعبير مسط عن نمط من أنماط الحياة البدوية . ونعتقد أنه إذا أردنا إفراده طبيعة الظاهرة الإسلامية على مستوى التاريخ فربما نحرى بنا أن نرى فيها قوة دمج كبرى ، تأسست للحرب فرصة الانفصال من حالة التفتت والعطاش القلبي إلى مستوى الأمة المتجانسة الثقافية ، وذلك بمصل الطاقات الماثلة من الجاهلية والجهنم التى حوتها الرسالة الإسلامية . من ثم علينا أن نطرح على ظاهرة الحضارة ليس كمصدر مكون لرؤية الوجود الإسلامية ، ولكن كإحدى مظاهر التفتت التى تعرض للوحدة الإسلامية للخطر ، بل إن ظهرت كمحرك للوحدة المركزية .



إن الكاتبين اللذين عرضنا لهما بالمناقشة يملكان وجهة نظر سلبية بالنسبة لثقافتنا ، إلا أن هذا لا يمس طابع الجدلية التى يمتصان به ، إلا أننا للأسف لا نجد حين هذا الاحكام ولا الحرص في معظم

الدراسات التى يود لها أصحابها أن تكون مؤيدة لنا ولثقافتنا . فهل تصل روح التسامح على كهل للذبح بلا حساب ومن غير اهتمام بدقائق الأمور ؟ يبدو لنا أن التحيز ، في الدراسات الثقافية لمعادية ، يشهد للمهم ، ويصاعف من القدرة على الملاحظة والنقاط نقاط الصحف ، أو على الأقل هذا هو الانطباع الذى نخرج به بعد قراءة كتاب « روجيه جارودى »^(٢٠) المختص ، وكتاب « بيير روسى »^(٢١) البالغ السخاء

إن هذا الكاتب الأخير يدافع في كتابه « مدينة إيزيس » التاريخ الحقيقى للعرب ، (١٩٧٦) عن قضية تذكرنا بآراء الدكتور طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » (١٩٣٨) حيث يكشف علاقات وثيقة بين العقيدة المصرية والعربية والعقيدة اليونانية . وعلى هذا المنوال يعتقد « بيير روسى » أن ظهور الإسلام لا يمثل أى انقطاع في تاريخ حضارات الشرق الأوسط القديم . من ثم تراه يصبح إلى اعتبار كل حضارات المنطقة من مصرية وبابية وآشورية إلى صيفية فروعاً منشقة من جذع أساسى يسميه الثقافة العربية . يقول « روسى » في جراحة بالغة : « إذاً لهذا كثرى خيال ومجرد من كل قيمة علمية مفهوم الشعب واللغة الساميين ، وإذا فكرنا ، لإتقان النظر ، وليس للتذلل بل كالأفكار المعادة ، وإذا كنا حارمين على عدم اللجوء إلى الحلم ، علينا إذن أن نعرف العروبة كثافة الطرق الوحيدة ، والشرع ، على ضوء هذه الثقافة ، في مراجعة كل ما تعلمناه في المدارس تحت عنوان : الشرق واليونان »^(٢٢) وهكذا يرضى الكاتب مرورياً ، ولكن خصوصية كل شعب لم تعد على مظهر . إلا أن هذا لا يمس ، في الوقت نفسه ، من الإجابات بكثير من الإيضاحات التى يقدمها لنا الكاتب عن مصادر الفكر اليونانى الذى كان ، في الواقع ، نتاجاً حصياً لتفاعل كبير بين روح الشرق وعقلية اليونان اللطيفة .

إلا أننا ، بالرغم من ذلك ، سوف نقضى أكثر بالكتاب الآخر : « من أجل حوار بين الحضارات » (١٩٧٧) الذى يسعى فيه « روجيه جارودى » إلى إقامة قضية اتهام ضد العرب . ومن المعروف أن من يقول اتهاماً يقول تصحيحاً وتبسيطاً وتخيلاً . لذلك يرى الكاتب ، بدلاً من إبراز النقاط الإيجابية في الحصار العربية من أجل إقامة تركيب حقيقى بينها وبين العناصر الإيجابية في الثقافات الشرقية ، يحاول التقليل من أهمية الأفكار الرائدة في الحصار العربية ، أى تلك الأفكار التى ساحت ، خاصة ، قوتها المادية والروحية الماثلة ، ويسمى من جهة أخرى ، إلى تاريخ ما يسميه « بالفرص الضائعة »^(٢٣) على الشرق بسبب التعرق العسكى الساقط للغرب عليه . وليس من شك في أن هذا الموقف يستبعد كل إمكانات نجاح مشروع الحوار الذى يود الكاتب أن يقمه بين الحضارات ، لأنه بدلاً من الانطلاق من الواقع يخلق في عالم الخيال واليونانية .

ألا يعرف « جارودى » أن البدئ الثلاثة التى تحكم ، كما يذهب ، تطور الحصار الغربية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ، وهى أولوية الفعل والعمل ، وأولوية العقل ، وأهمية الحوار ، التى يسرع بإدانتها لأنها مرتبطة بالأيديولوجيا الرأسمالية ، تعد

قاعدة كل منها ، ألا وهي الخلفية الأيديولوجية وسوف تقوم عمالقة هذه الخلفية بما يتصل بالمفاهيم الثلاثة التي تصبنا هنا ، وهي البنية الزمنية والأصالة والثبات الوطني للماضي ، وذلك في إطار الشعور المعترب . فما الشعور المعترب ؟ إنه في نظرنا التعبير الختام أو الصورة غير النقية للشعور التلقائي أو العام مانقده الذي يمثل فيه حد الأخير حالة شعورية لا يتحكمها تبرير موجه . من ثم لا عربة في أن يصير الشعور المعترب وصيلا من الرغبات المكبوتة التي تعصب ، في الغالب ، دوراً أهم من الوضع الفعلي للطبقات الاجتماعية ، بينما يفترض التبرير للوجه شعوراً عالياً ، وإن لم يكن صادقا بالضرورة . تلتقي به العاية مع الوسائل المستحسنة ، وأهمها وظائف الثقافة وتوظيف أيديولوجيا .

إن إدراك الشعور المعترب يمكن الوصول إليه مباشرة عبر مفهوم الزمان الذي يكن لائق منهجية التاريخ الأكاديمي ، ونما في الرؤية الشعبية للتاريخ . إن علم التاريخ لدينا منقول ، في الواقع ، بكل غرعاته المنهجية من الغرب ، الذي لم يصل هو نفسه إلى مرتبة العلمية إلا ابتداء من القرن التاسع عشر . إلا أن اختيار النهج التاريخي الدقيق ، في إطار هذا النقل عن الغرب ، كانت توجهه الظروف السياسية - الاجتماعية السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصري . ومن ثم لاحظ أحد المؤرخين المصريين ظهور ثلاث مدارس تاريخية في مصر :

(أ) المدرسة الإمبريالية ، للولاية للإمبريالية وهي تبرز خصوصية الطابع الزراعي للمجتمع المصري وعدم صلاحيته لقيام حركة صناعية .

(ب) المدرسة القومية ، المعاصرة لثورة ١٩١٩ ، وهي تبرز مبدأ القومية ودور الفرد في التاريخ ، كما تعني عناية خاصة بتاريخ مصر الفرعوني

(ج) المدرسة للاركسية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور الطبقة العاملة (٣٧) أما حالياً فتسود التيارات الإمبريقية والوصفية التي واكبت انتشار الأبحاث الحداثية ، ويحشد أن قسطنطين زريق هو أحد كبار منسري هذه الحركة الوصفية

إن الشعور العام بالزمان يتصل اتصالاً وثيقاً بالصيغة الشعورية الأكثر رسوخاً ، وهو لا يزال يهيروا باستمراره الحية حتى الآن ، وهو يتحدد كمسط من أعماط للمعيشة وصورة من صور العقيدة التي يميزها استغراب الحاضر وغيب كل بعد مستقبلي في هذا الإطار نجد أننا بصدد بنية زمنية متمثلة الجنود إلى أعماق الماضي ، ويبدو لنا أن هذه البنية صورة متفرعة عن الزمان المقدس ذي الاتجاه الرأسي أو زمان التمام ولكن في صورته الحية عبر تجربة من الخط الظاهراتي . على هذا النحو يمكننا تحديد نوعين من الزمان الحلي لدى النظم :

(أ) نوع قلبي ذو نمط دوري أو متكرر يتجلى في نموذج الصلوات الخمس

من أهم النقاط الإيجابية التي يطرح أي مجتمع إلى تطبيقها في سبيل تحديث نفسه . ونحن نكاد نقول بأن هذه المبادئ ليست غريبة على الإسلام ، على شريطة ألا تفسرها في إطار من المناصاة والتطاحن ، وإنما في جو من التألف والتكامل . إلا أن الكاتب ، مدفوعاً بمشاعره الطيبة ، نحو الشرق ، يسعى إلى تحفيز الغرب بأي ثمن ويتمنى لنا مدمج في التسمية اللدائية خاصة وأصلياً فيجبها شيء واحد ، خاصة في عصر التوحيد والتكامل الصناعي والتكنولوجي ، وهو أنها لا وجود لها

وليس من شك في أن تطور المجتمع الرأسمالي قد تحقق على حساب الشعوب الشرقية التي هبت نرواتها واستغلت مواردها الأولية بطريقة مبهجة منظمة ، إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية العوامل الداخلية في تطور المجتمع العربي ، ونحصر بالذكر التقدم التكنولوجي المتراكم الذي نشهده أوروبا ابتداء من عصر النهضة ، كما أنه لا يقلل من شأن هذه الإرادة البرومينية الحارقة التي دفعت بالفرجين إلى السيطرة على العالم ، كما أنها كانت - لا شك - مستدفع أي شعب تعاضلت قواه الإنتاجية وتصبخت بإمكاناته إلى نفس هذه الطريق : طريق التوسع والهيمنة ، وهذه سنة الحياة والتاريخ . وانه لمن الزيف وخداع النص القول بأن انتقال نموذج التنمية الذي شهدته المجتمعات الصناعية إلى بلدان العالم الثالث قد حال بينها وبين التطور الذاتي الأصل ، وأن هذا النموذج قد دفع الإنشائية إلى طريق مسدود ، لأن مجتمعاتها لم تعرف ، في الواقع ، الصناعة الحديثة إلا عن طريق الاتصال بالغرب . ويعتقد أنه لو تحققت رغبات الكاتب لمكنت بعض المجتمعات المتخلفة مئات السنين على طريق التنمية ، من غير أن تضمن حتى الوصول إلى أول مراحل التصنيع . بل إن مفهوم التنمية في الواقع ، لا معنى له في ذاته ، فهو لا يكسب معناه وأهميته إلا مقارنة بالتقدم الحياتي الذي أحرزته البلاد الصناعية .

ولكن علينا أن نفهم جيداً أننا حينما نتحدث عن التقدم أو التنمية إنما نفكر في عملية التقدم المادي وإنجازات المجتمعات الصناعية بالغة التطور التي لا يمكن أن تتخيل حياة حديثة خارجها . ولا شك أن اختيار هذا الطريق الذي هو في الواقع قدر وليس اختياراً ، يحمل خطر توحيد الأنماط الاجتماعية ، كما يذهب ماركيز (٣٨) . إلا أن هذا الخطر يمكن مواجهته ، على وجه الدقة ، بما يمكن أن سميه « الثقافة » إذ على هذه تقع مهمة تحقيق التنوع في الوحدة . إلا أن الأصالة ، ونريد أن نكرر ذلك ، ليست حتماً في الرجوع إلى الماضي ، كما أنها ليست بالضرورة في بد الماضي كله ، فهذا الأخير يحمل ، من غير شك ، عناصر سلبية وأخرى إيجابية

بل علينا أن نعرف ، صراحة ، أن ما هو إيجابي في الماضي ليس إيجابياً إلا بقدر ما نستطيع الاستفادة منه في حاضرنا ونوظفه في صبح مستقبلنا .

إن إيمان النظر في هذين الموضعين المتعارضين من ثقافتنا وتراثنا ، يجب أن يقودنا إلى طرح السؤال الجندري عن الخلفية التي تشكل

(د) نوع عادي أفق الاتجاه يرجع في العصر العلم النائم إلى بداية فترة ما بعد النهضة حيث يفقد الزمان طابعه المثالي.

ويمكن إدراك هذه الصورة الأخيرة من خلال تدهور الإحساس بالتاريخ عبر عملية نقل الحقيقة خلال مناهج النقل والإستاد في علوم الحديث،^(٢٨) حيث يتضح أن الاعتماد التاريخي عن فترة النبوة، يلزمه تزايد مقابل في احتمالات الشك وانعدام الثقة. من ثم يمكن اعتبار كل ابتعاد عن المصدر مرادفاً لزيادة في الخطأ، ومن ثم علامة من علامات التدهور أو الزيف للتزايد.

من ثم يبق زمن الصلاة إحدى لحظات الحقيقة القوية، إذ إنه الزمان الوحيد الذي يمكنه أن يحفظ بطهارته. إنه وقت المكوث على الذات، الذي يرتفع بنا عن أوهام العالم الخارجي وحده الظاهرية، ووقت التأمل الباطني، الذي يتيح لنا تجاوز صفاتنا الانسانية وهي أشد أنواع الحميمية الرومية عنمة وكثافة. وكلما عرفنا هذا الزمان، كلما كشف لنا عن النشأة الزائلة لهذه الحياة الدنيا ووطد في نفوسنا الإحساس بزمان الحياة الخفي. من ثم يردنا زمان الصلاة الدوري، بالقدر الذي يرتفع بنا عن مستوى الآلية والعطفية، إلى صورة أكثر جلية من الزمان وهو زمان التسامي للرأس والرومان الحقيقة الأبدية. إلا أن هذا الزمان القدسي لا وجود له خارج الضمير المؤمن، وهو الوجدان الذي تشغله قضية الحق. من هنا يكون الاغتراب، الذي نشير إليه، ونفصده به تقسيم العلاقة الصاحبة للخصلة التي تربط المؤمن بمصدر إيمانه وحقيقته، فالاغتراب لا يمكن أن يكون إلا في حجب موقفنا الحقيقي وفزعهم للتطابق بين الواقع وتفسيرنا له.

سوف يجد بعض الناس من الأمور الغريبة بقاء هذا النموذج حياً عبر الشعور العام، إلا أن ذلك لا يدعشنا قطعيًا إن مجتمعنا لم يشهد تحولات جلية حتى الآن يمكنها أن تحدث صدها عميقاً ومهائياً بين القديم والحديث. من ثم، فإن موقفنا مارا من مزدوجاه وهذه صمة تطبع شخصيتنا بطابعها المصبي. ونحن إذا عدنا إلى قضية الزمان، يبدو لنا أن هناك في قرارة الشعور نموذجاً كامناً ولغته فترة الانقطاع المصيبة بين عصر النبوة والعصور التالية. من ثم، إذا كانت العزة الأولى سوف تمثل، في ضوء هذا للتطور، خطاً زائراً بالمعاني والدلالات، فإن المفترقات اللاحقة سوف تشكل، بالضرورة، علماً خالياً من المعنى، ومخالفاً تقوم فيه أحداث التاريخ على الصلاة والتجسد. إن التاريخ، بعد أن كانت للعبارة هي القراءة الرمزية للأحداث في عصر النبوة، سوف يصبح مجموعة متتالية من الأحداث لا تقوم على معنى أو على غاية موضوعية تستند فيها. وبالنسبة للشعور المؤمن مستغل العروة إلى عصر النبوة، أو على الأقل إلى أنماط السلوك التي كانت تميزه هي المعيار الحقيقي لإحياء التاريخ وإسعاد معنى وشرعية على أخطائه. وقد نستثنى الحياة الفردية من هذا النموذج السلي العام بسبب دور الإرادة الفردية في الإسلام، إلا أن السعي الشخصي نحو الكمال أو مظاهر التقوى الفردية، سواء ظهرت عبر بعض الشخصيات الاستثنائية (الأولياء) لم كانت

نموذجاً مثالياً لأفراد المجتمع لا تغير شيئاً من اتجاه الأحداث بالنسبة للشعور العام.

انطلاقاً من هذا التصور يحتفظ غمضان من الزمان بقيم بالغة السمو زمان عصر النبوة وزمان الصلاة أما العهد الأول فيمثل ماضياً مثالياً يقوم على الذكرى التي لا تحيا إلا في ضمير المؤمن. من ثم يظل المؤمن يحن إليه وقد يدفعه هذا الحنين، إذا سادت الأمور وتدهورت الأوضاع العامة، إلى الثورة والعنف. أما زمان الصلاة فيمثل لحظة لتسلي القوة التي ترتكز على مبدأ المكوث على الذات. إلا أننا لا يجب أن نعتقد بأن الإسلام يضم مصلاً بين الظاهر والباطن، فالنية وحدها لا تكفي، لأن، لكي تكسب قيمة حقيقية، لا بد أن ترجم في صورة فعل أو عمل. أما إذا لم يأت هذا العمل مطابقاً لها، فحقيقها في هذه الحال صليها وعمرها على القيم بعمل الخير. إلا أن الحركة السلبية للتاريخ، مع الأسف، هذه الحركة التي تزداد مع توالي نكسات الأمة العربية، ثم تدهور العام الإسلامي نفسه، سوف تنتهي بتدهيم الباطن على حساب الظاهر، من ثم يتحول التاريخ من إمكانية للتصريح والانطلاق إلى قوة تدهور ولحقصار.^(٢٩)

لا جرم أن يكون بناء هذا الزمان الأصل عبر الشعور العام المقرب يتلخص، بالنسبة لنا، في الشعور عن «ماهية» ذات غمط ظاهري لا يتأخرق، أي متجهة أساساً نحو الوجود والحياة. إلا أن هذه الماهية، التي يمتد أحد طرفيها إلى عالم القدسية ويرتطم الآخر بحركة التاريخ للقوضة، لا يمكنها أن تفسر لنا جعل المواقف العامة تجاه الزمان والتاريخ. لكنها تشكل، في نظرنا، حل الأكل المبدأ أو النموذج الأول (archetype) الذي يسمح لنا بتقديم «عنصر» تفسير «نظام» من الدخاخ الذاتي ضد ضربات العالم الخارجي. وليس من شك في أن الرصد بين هذه الأحداث وبين التاريخ يتم على أساس أن العالم الخارجي يمثل قوة لا تتحمل جهالها أية مسئولية، وإنما تخضع لها كقوة قهر خارجية، كقوة ترفضه في البداية وتنتهي بالرضوخ له والتسليم به.

لفنفسر ذلك: إنه من الواضح، في العزة الأولى التي تواقع صعود العالم الإسلامي أن الشعور المؤمن لا يمكنه أن ينصل عن العالم الخارجي، فهو بالنسبة للعالم والتاريخ أي جعل الأحداث الخارجية. في حالة توازن واتساق. إلا أن هذا التوافق بين الشعور المؤمن الأول وبين العالم والتاريخ سوف يتحطم، في نظرنا بشكل حاسم بعد الصراع الذي ينشب بين علي ومعاوية. منذ هذه اللحظة، التي تدخل عنصراً مأساوياً في الضمير الإسلامي، سوف يفقد التاريخ طابعه التوحيدي المصاعد لينتخذ، من الآن فصاعداً، صورة الفقرة والتراجيح بالقدر الذي لم يعد يواجه فيه العالم الإسلامي أحلامه، وإنما وجوده ذاته بعد انقسامه على نفسه. على هذا النحو، وفي عالم تطلب فيه الوحدة على كل شعور بالوحدة ويفقد الشعور المؤمن اتساقه الأول، وينشأ في الانقسام على نفسه. إنه يشهد، من الآن فصاعداً، ضرباً من الازدواجية؛ فهو أمام

واجهتين متعارضتين : واجهة «جوابية» توغر له ملجأ نفسياً ذاتياً
يحتسب به ويركس إليه ، وواجهة «برانية» تواجهه بينه وبين عالم
خارجي تقوم أحداثه ، في ظرو ، على البحث والصلافة .

سوف تأتي بعد ذلك عصور الغزو والسيطرة الأجنبية من تركية
وعموكية وأوروبية ، تلك التي تعمل ، من خلال معاشة التاريخ
والمتغيرات ، على تكريس عنادة العالم الخارجي وتلهم انطواء
الشعور على نفسه . من ثم ، يصبح التاريخ في هذه الظروف ،
واجهة القدر للمسوية . أصب إلى ذلك أنه بتشكيله بقوة قهر لا
إنسانية ، يراه يث في الشعور العام بدور عالم لا واقعي ، تصبح فيه
للمعبرة الوسيلة الوحيدة للتجاة ، ولدى الصدمة للتمعة ، فكرة
العقاب الإلهي التي سوف تؤدي ، في بعض المرات الإيجابية إلى
برادة التجديد والنهضة . إلا أن هذه المكرة ، التي تمثل اختيار
الصدمة الاجتماعية ، لم تستطع أن تزي الدور إلا إثر صدمة عارمة
كانت جد ضرورية لصحة الصبر العرفي والإسلامي في مصر .
ولقد حدثت هذه الصدمة حملة بونابرت على مصر عام ١٧٩٨ ،
أو قل إن هذه الصدمة كانت أكثر الصدمات تأثيراً لما لها من نتائج
مهمة وطويلة المدى . إننا نرى هنا ، لأول مرة في تاريخنا ، انبثاق
الصبر المصري وارتقاءه إلى مستوى إدراك ذاته . ولكن لا يجب أن
نظهم من هذا أن تعبر الوعي الذاتي ، وهو لب الشعور الحلي
وجوهه ، كان أحد محطات الحملة الفرنسية أو ثمارها ، إذ إن هذه
لا تفرقه ، في الواقع ، إلا لأسباب الاطلاقة الأولى التي تدفعه إلى
طريق الصال والمقاومة . من ثم يراه يتكون تدريجياً وبشكل غير هذا
النصال ، وفقاً للظروف المحلية والعالمية ، نظراً لارتباط تاريخ مصر
من الآن فصاعداً ، بتاريخ الصراع الإمبريالي العالمي . ولا شك أن
أهم الصور التي يأخذها هو موقف المقاومة المشددة المبنة التي تظهر
في شكل الجدية الإسلامية التي لا ترى ميلاً إلى التجاة والبحث إلا
في الرجوع إلى الماضي وقيمه وتعاليمه ، ثم موقف التحديت والمقاومة
التي يمثل صعود طبقة البرجوازية الليبرالية في مصر ، وارتباط
مصالحتها ، في البداية ، بمصالح الاستعمار

على كل حال . إن هذه السطور لا تشكل معرفة حقيقية للصبر
للمصري الحديث ؛ إذ يستحق علينا ، في سبيل هذه المعرفة ، أن نقوم
بتحليله مرحلة مرحلة . وذلك منذ انبثاقه لدى كاتب مثل الجبري
وتبعه حتى يومنا هذا . كما أن هذه الدراسة لا ينبغي أن تظل على
مستوى الأفكار صلبة وإنما أيضاً على مستوى اللغة التي تشهد تحت
تأثير حركة الترجمة ، كما يرى لويس عوض^(١٢) ، تحولات عميقة
وجذرية في تراكيب الحمل وأساليب الصياغة ومع ذلك . ومن
غير استخلاص النتائج قبل وضع المقدمات ، يبدو لنا أن هذه
الدراسة سوف تبرز بعض الثوابت في تاريخ مصر الحديث والمعاصر
ومن أهم هذه الثوابت تأثير الفكر الليبرالي على تكوين الثقافة
المصرية الحديثة ، بالرغم من تأثير التيار الإسلامي ، وحادية التودج
للماركسي بالنسبة لعدة من المثقفين التي تود الانفصال التام عن الماضي

وأعاطه ، ومن ثم سيادة كل أعاط الفكر التوحيقي التي تسيطر على
معظم كبار كتابنا المحدثين مثل طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب حن

وعلى الرغم من أن هذا الفكر التوحيقي قد يتلائم مع اتجاه قديم
وهو «وسطية» الأمة الإسلامية ، أو مع حاجة عقلية ثالثة وهي
التوازن في الاختيار وتبذ التطرف ، إلا أنه يتوافق . في تاريخ مصر
الحديث ، مع بشاة الطبقات البرجوازية الوسطى . وإذا كان التوافق
هو وليد الضرورة الاجتماعية - التاريخية . إلا أنه ، وهذا سبب
انتشار هذا النمط الفكري . يشترك مع الصبر العام في إشكالية
واحدة . وهي ما نسميها إشكالية الرغبة ؛ ذلك أن كل احتير يقوم
على مبدأ سائد أو موجه ، وبالنسبة للتوجيهية المصرية يقوم هذا المبدأ
للعلن أحياناً والصحي في أكثر الأحيان ، على محاكاة العرب الذي
تتمناه ونحسد ، لا من حيث كونه نموذجاً إنتاجياً وإنما كمنهج
لإحتلاكي واستمناحي . إن هذا النموذج الليبرالي يوائم تصوراً مثالي
للغرب أكثر من مطابقته لواقع التاريخ الفعلي ، كما أنه يتلائم مع
رغبة عارمة في التحرر التام أكثر من موافقته لوعي واضح
بالضرورات التاريخية لعملية التنمية الوطنية^(١٣) . وغالباً ما تأخذ هذه
الرغبة في إطار الفكر الليبرالي صوراً مختلفة من المديح والإطراء التي
تكال للمؤسسات الغربية ، بينما تتسلل ، على صعيد الواقع ، في
أساليب وأعاط معيشية تحكمها قواعد ومثل اهتمت الاستهلاك
ذلك أن الفكر الليبرالي المهمل يقوم على رؤية مثالية للوجود يتقدم بنا
العرب من حلالها على أنه نموذج عيباً أن يحتديه من غير أن يصح
موضع التساؤل غايته وأهدافه . ونحن لا يمتنا كثيراً إذا كان هذا
التقديم يتخذ أحياناً أشكالاً سلبية ، وأحياناً أخرى أشكالاً إيجابية .
علماً أن مسائل الغرب أو عيوبه ترد دائماً إلى بواحد شخصية
وأخلاقية . لا غربة إذن في أن نرى بعض كتابنا يمثلون تارة
إحساس العربي بالواجب والاشوبية وبالظلم والنظافة والحول .
واحترامه للوقت والعمل وحرية الآخرين^(١٤) . وتارة أخرى يتفقدون
مادته وأثابته ونحوه تحت تأثير القيم «مادية» والمعبية في ما يشبه آله
الشمركة^(١٥) . نحن في كلتا الحالتين ، لا نأخذ في الاعتبار الظروف
الموضوعية التي قادت تطور المجتمع الشرقي والغربي إلى الحالة
الرائحة . الأمر الذي يدعنا في نهاية الأمر إلى محاولة محاكاة النموذج
العربي في مظاهره التي تتطابق ، على وجه الخصوص ، مع أغنى
رغباتنا وأكثرها رسوخاً في اللا شعور . وهي نمى العيش في هد
تجتمع الذي يدعنا اتحادنا مع أعاطه ومثله الاستهلاكية إلى نخله في
صورة لرق وأسمى محتمات الرفاهية ؛ ذلك أن الفكر - الذي يشكل
حضية هذا الموقف - بطابق كما قلنا من الناحية التاريخية . رؤية
الوجود التي تميز الطبقة البرجوازية الكبرى والوسطى التي يعصب على
شباطها النمط التجاري لا الصناعي . إلا أنه يبدو لنا ، في حالة
كاتب مثل طه حسين الذي يتبنى فكرياً وأيديولوجياً إلى هذه
الطبقة ، أنه يشتم خصمية أكبر وتفتتح لوسع تجاه قصايا الشعب
ومشاكله للفتة . من ثم كانت مؤلفاته انعكاساً للمعقدة ، بالمقدرة
تتلاءم مع أعمال سلامة موسى . على الفكر الاحتام المصري المعاصر

وأهميتها البالغة كأحدى مصادر سياسة الإصلاح الاجتماعي والتعليمي التي انتهجتها ثورة ١٩٥٢

إن الفكر الليبرالي التقليدي والأدب الأثني الذي كان يواكبه بمقدار يرتبطها مع هذه الثورة التي تعمل بالتدريج على وضع نهاية لسيطرة الإقطاع وهيمنة البرجوازية الكبرى على المجتمع المصري . من ثم يصبح الأدب الجديد أقل بريقاً ، ولكنه أكثر التصاقاً بالقضايا التي تمس الشعب في صده من أجل التحرر وتحسين مستوى معيشته ، ذلك أن انطبقت القديمة المقهورة - كالتطبيق العمالة وطبقة الملاحين ولبرجوازية الصغيرة - التي تمثل السواد الأعظم من الشعب - يداً وعياً في التيقظ مع الثورة ، كما بدأ وضعها في جدد اهتمام الكتاب الشباب المتأثرين بالأيدولوجية الثورية . إلا أن اهتمام الثورة الأكبر بقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية لم ينعج للأدب الجديد الناشئ ، على الرغم من المساعدات الصحية والتشجيع الكبير الذي حظى به ، من بلوغ مستوى الأدب في الفترة السابقة . كما أن تغير الاهتمام كان له - من غير شك - دوره الكبير في تراجع كثير من القضايا التي كانت تشغل الفكر الليبرالي مثل قضية القديم والحديث ، والأصالة والمعاصرة

ولكن تراجع هذه القضايا لا يعنى نسيانها ، لأنها الأهم لمحنة لا يمكنها أن تنسى ماضيها وتراثها . بيد أن هذا الماضي لا يمكن معيشته ولا إحيائه في صورته القديمة ، لأن المتغيرات المتلاحمة في ثوب في الحياة ، كما أن قضايا العصر تتطلب حلولاً جديدة

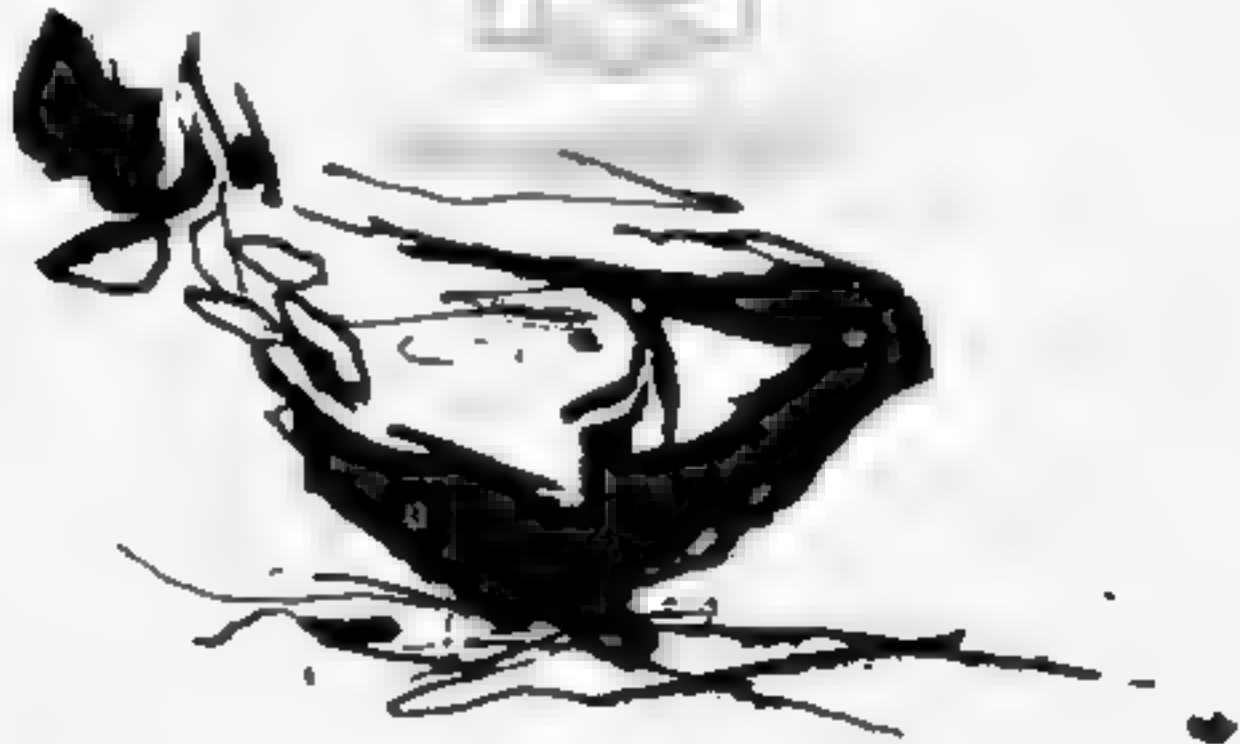
وليس من شك في أن الأحاطة تتركز بالذات في اكتشاف هذه الحلول الجديدة ، فهي بدلا من أن تكون نسخة محسنة من الماضي عليها أن تبث فيه من روح الابتكار والتجديد ، تحصى ويترتب بالصع والاشكال الجديدة . إن الماضي لا يقوم بداته ولا يجدر بنا إضفاء طابع المثالية عليه . بل يجب أن ندعمه في الحاضر ونحصره للخدمات المستقبل ومطامحه على هذا النحو . لا يمكن سبب الماضي وتجاوزه . إذ سوف يعم استناره في الحاضر . لا على شكل قيود وأتقال وورثتها عن القدماء ، ولكن في صورة دوافع دينامية وعالم من الإمكانيات . ولتطلاقا من هذا التصور يتسكن الحاضر ، وقد أخصبته دماء الماضي المتجدد . من إعادة صياغة «العيب» كمشروع . ودعاه في مفهوم أو نظرية جديدة للزمان . فالزمان الذي يحرصه إيقاع الآلة المتطورة وتحته أعماط العمل الحديث يتطلب صياغة جديدة للمعرفة . صياغة لا تمكننا من لسيطرة على الطبيعة والتاريخ إلا بأحد المستعمل في الاعتبار . من ثم لا يجدر بنا أن نهتم للمستقبل . وهو ليس إلا «العيب» نفسه . عن نه عود سبية «أى مجموعة من القيود والحدود التي يحرصها علينا المجهول . بل حري بنا أن نعتبره طائفة من الإمكانيات التي يشكل المجهول بالسببة لها ما يشبه الخافز أو الدعوة إلى المخاطرة . على هذا النحو ، لا يعود المجهول يشكل قيدا يحل من طموح الإنسان ويسحقه تحت وطأة الأقدار ، وإنما يصبح قوة دافعة وحفلا من الاحتمالات المصوبة . عندئذ لا نكون في حاجة إلى الأيدولوجية التاريخية العربية ، التي تحاوئنا الأحداث قسما ، والتي تشكل ضربا من رزية الزمنية الخطية الصاعدة التي لا وجود لها خارج حضور أصحاب

هوامش البحث

- (١) عبد الله لاروي، La crise des intellectuels arabes. Paris. Maspéro, 1974.
- (٢) يعتقد الكاتب أن ما ينقص العرب في سبيل تطوير مجتمعهم هو تصور تاريخي الوجود على مبادئ الرأى التاريخية العربية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر. انظر ص ١١٥ وص ١٣٨
- (٣) Gustav E. von Grunbaum, L'identité culturelle de l'Islam, Paris, Gallimard 1973
- (٤) Xavier de Planhol, Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam. Paris. Flammarion, 1968
- (٥) جوستاف فون جرونباوم «الثقافة الثقافية للإسلام» (مترجم عن الإنجليزية) ، وهي مهمة لفهم الإنسان ليست في اكتشاف مجالات مجهولة بقدر ما هي كشف نتائج الإقدام والتخالف التي تحرك كليات الله وأحداث الرسول . إن تجميع مصادر الفهم بعد أقل أعين من إيراد محتوى للطلاب المكتبة . من ثم يصبح الصعب والتفسير لها المهام العلمية للمعكر . ص ٨٠
- (٦) Michel Foucault, Les mots et les choses. Paris. Gallimard 1966.
- (٧) انظر ص ٥٩ / ٤٤
- (٨) Abdurrahman Badawi, La transmission de la philosophie grecque au monde arabe. Paris. Vrin, 1964.
- (٩) انظر ص ١٣
- (١٠) جرونيوم . المرجع السابق . ص ١٣
- (١١) Nathan Wachtel, «L'acculturation» in Faire de l'histoire. Nouveaux Problèmes. Paris. Cail lissard, 1974.
- (١٢) محمد عزيز لخبزبي، Du elos à l'ennemi. Dar El Kutub. Casablanca. 1961
- (١٣) Edward Sapir, Anthropologie. Paris. Minuit, 1967
- (١٤) (مترجم عن الأمريكية)
- (١٥) حرف «س» في الثقافة الصاعدة هو الاسم بقوله «ليس ضروريا أن يكون الثقافة الأصلية صافية أو صاعدة . يمكن أن يكون متناقضة ومتوازنة . وأن يمتزج في تطابق مع ذاتها . إنها تعبر عن رؤية الوجود ، بالذات التفرع . ومع ذلك ، هي متشقة وموحدة . إن كل عناصر المصنوعة التي تشكلها تحت دلالة تقوم على ارتباط كل عنصر بالآخر . إن في أروى أشكالها ، ثقافة تتميز كل صواب يمتزج . ولا يميز أي جزء من أجزائها الوضعية المصرية بحسبها بالمشهور الصانع أو بالإحسان أو المصنوع . ص ٢٢٥
- (١٦) Abdallah Laroui, L'idéologie arabe contemporaine. Paris. Maspéro, 1970.

- (٢٧) صلاح جيسى - الثورة العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٢
ص ٢٠ / ١٩
- (٢٨) Hassan Hanafi, Les méthodes d'enseignement, Essai sur la science des fondements de la compréhension, Le Caire, 1965
ص ٢٩
- (٢٩) كتاب مصر القديمة لحارب الزماني بشابيا - ولكن يبدو أن الزماني قد قتل مصر الحديثة
أو «الشابة» - هذه إحدى الأفكار التي ترد في قصة أهل الكهف لتوثيق الحكم
- (٣٠) لويس عوض - قلائد في طريق الطريق دار الآداب - بيروت ١٩٧١ ص ١٨٧ / ١٨٨
- (٣١) إن فكرة إسماعيل طنج مثال على العرب في الثقافة الليبرالية سوف نقسم عليها ثورة
١٩٥٢ ، لأن صراعها السياسي مع العرب في البداية سوف يطمح العلاقات معه على
سوى الواقع وليس مستوى الأدبوسية
- (٣٢) انظر جى حى - معصرى في بلومس (المنحة الفرنسية - ترجمة أبو النجا - الجزائر
١٩٧٢ - ص ٩٢ / ٩٣)
- (٣٣) توفيق الحكيم مصفوف من الشرق دار المعارف القاهرة ١٩٧١ (١٩٢٨)
إن القرب يعطينا بجانب السيات الإيجابية لقرب مجموعة من السيات السلبية بواسطة
الشخصية «ألفا رينش» - وهذا المبدأ القابل يبدأ بنهم - في أبحاث حياته - على
الروح الأدبية التي يسير بها الشرق - ويأخذ في اعتاد رجال الدين العرب - وكل
الحباب الأثر والتلايق لمصنعة العربية - إلا أن هذه الشخصية الباعثة لا توجد
هنا في طرأ - لقد أصبح العرب - وأما للإيمان بفكرة تسحق الإنسان في
لخصيص الشريعة - على هذا النحو - يقدم الكاتب - وفقا لقواعد الثقافة
التربوية - دوما من القول بين بلد العالم الشرعي من جهة وقد العالم العربي من
جهة أخرى - ذلك الذي تدل على مثابه كلام أندريه - البعل الثاني ومث كل أسرته
أو تنس إلى الطبقة العاملة ص ١٠ / ٤١ و ١٤٨ / ١٦١

- (١٣) Louis Althusser, Pour Marx, Paris, Maspero, 1965.
- Maurice Godelier, Rationalité et irrationalité en économie, Paris, Maspero, 1966.
- (١٤) أنور عبد الملك - الفكر العربي في معركة النهضة دار الآداب - بيروت ١٩٧٤
- (١٥) أكراميه ص يانوي - الترجع العربي المذكور - ص ٨
- (١٦) Ibn Khaldoun, Les sciences sociologiques et économiques de la Mouqaddima, (G. H. Bousquet) Paris, Marcel Rivière, 1966
ص ٧٤ / ٥١
- (١٧) أكراميه - الترجع السابق - ص ٢١
- (١٨) نفس الترجع - ص ٢١
- (١٩) نفس الترجع ص ٥٠
- (٢٠) Mohamed El Kordi, Bayez au XVIIe et XVIIIe siècles, Contribution à l'histoire urbaine de la France, Paris, Mouton, 1970.
ص ١١٤
- (٢١) أكراميه - الترجع السابق - ص ٥٢
- (٢٢) Roger Garaudy, Pour un dialogue des civilisations, Paris, Denoël, 1977
- (٢٣) Pierre Rous, La cité d'Isis, Histoire vraie des Arabes Paris, Nouvelles éditions Lattes, 1976
- (٢٤) الترجع السابق - ص ٣٢
- (٢٥) روجر جارودي - الترجع العربي المذكور - ص ٧
- (٢٦) Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Paris, Minuit, 1968.



تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

الولفج الادبي

✽ رسائل جامعية

أثرت . س . إليوت في و . ه . أودن

✽ تقارير

في ندوة الحوار العربي الأوربي بأميروح

والفصل الثالث بعالج أثر إليوت في نقد نودن
 الاجنابى . وهنا كان من الضروري أن تفرق بين
 فكر أودن قبل ١٩٣٩ تقريبا وبعد ذلك التاريخ .
 لقد كان أودن - في مرحلته المبكرة - معرضا لمعد
 من التؤثرات . هي طبيعة هناك قدرية مساوية في
 جوهرها ، أقرب إلى ما يجده لدى الشاعر والروائي
 رومانس هاردى . وهذه القدرية ترقد بأصولها إلى
 الشعراء الأنجلوساكسون . بل ترقد - فيعد من
 ذلك - إلى عالم ما قبل المسيحية ، عالم المكتاب
 مسرحين الإغريق . وساطع الشمال ومن ناحية
 أخرى هناك بحرية بعض معكرى القرن التاسع
 عشر والقرن العشرين . هم طمحوا إلى إقامة
 جديهم على أساس صدى ، كإركس وهرود
 وغضب عودة أودن من طرف الألفية الإسبانية في
 عام ١٩٣٧ ، بدأ فكره المياسي والاجنابى يتر
 بصيرت جوهرية . فقد بدأت أعماله المقفولة على
 الصهارة النورية للباسر تنحطم . وهذا يدرك أن
 المذهب الإنساني جبرى الذى كان حتى ذلك الحين
 مؤمنا به قد حفر من الوضوح في وجهه النقاب
 والظلمة . وكشف عن بعض علماء اللاهوت
 القبولستاس من أمثال سورين كيركجارد وديولد
 نيبور . وتأثر بعض المفكرين المسيحيين من أمثال
 س . لويس . ونشاندز ولجز . وت . س . إليوت
 تصادرت هذه العوامل كلها على إعادته إلى إيمان
 صباه . وبديهي أن هذا التحول لم يتم بين عشية
 وضحاها . فقد انقضاه الانسلاخ عن الأدبية
 شابة فضلا روحيا وفكريا شاقا . ولكنه تمكن في
 النهاية من العودة إلى أخصاص المدين .

ويتناول الفصل الرابع أثر إليوت في نقد نودن
 الأدبى . كان هذا الأمر صيفا . لازم نودن طيلة
 حياته . لقد شكل دور إليوت الأدبى أودن (صيته
 مثلا يميل إلى دريدن ويتر من شيل) كما شكل
 آراءه في طبيعة الشعر ، والمهرج الشعرى للقم . وقد
 انتهى المطاف بنودن إلى أن يصير . كإليوت .
 معاهضا لرومانسية . ومؤمنا بالتماند
 والاشخصية . وأن يكون رد فعل ضد داتية
 الرومانسية من شعراء القرن التاسع عشر

وإذا كان أودن محلا للجبل الذى جاء بعد جبل
 الحدائة - باوند وإليوت وجويس - فقد شكوت
 تصوراتهم للشعر في كتب إليوت ، فإن إيمانه
 باستمرارية الماضي والحاضر . وكون الشاعر صانعا
 واعيا ، يتلاقى - من حيث الأساس - مع آراء
 إليوت وت . هوم وغيرهما ممن رهبوا نواه
 الكلاسية الجديدة في العقود الأولى من هذا القرن

على أن دى أودن لنقد إليوت - رغم
 حسامته - كان أقرب إلى الإعجاب الحصب للذى
 يولد رؤى نقدية جديدة . ففى الرعم من أن كثيرا
 من اعتراضات إليوت الفكرية ترى وراء حد

ودن . فإن هذا الأخير لم يكن قط مجرد مردد
 للصدى . أو محاك للإليوت بحاكة عمياء . إن
 كثرات وجارات من إليوت لاحتأ تناود للظهور على
 سطح كتابته بولكنه يوظفها دائما في عملية عقل
 أصيل مستقل .

وبعالم الفصل الخامس أثر إليوت في شعر
 أودن . إن إنجلترا - في عمل أودن الباكر - أشبه
 بأرض جدهاء تحف في حاجه ماسة إلى مياه النظفة
 والإيمان . قصة ربة عبيده في الموت - من طراز
 مآقد يحدث عنه هرويد - تحرق في باب حصارنا .
 فالملاقات الشخصية مفضى عليها بالفشل . وتلك
 نتيجة محترمة لملاح الفكر والشعر المريحى والرجال
 لا يستطيعون أن يتحرروا من عضهم الأدبية .
 وأن يطرحوا وراءهم بعض أمهاتهم الماخفة .
 والملاقات بين الحبيب شقية . والحببة المثنية
 موضع مطردة واضطهاد . وربما كان فكر نودن في
 هذه الأمور وغيرها متأثرا بفكر الروال . إ . م
 بوسر . وكذلك صديقه كريستوفر إيشرود .

وبعد كثيرا من الأساليب الفنية التي يستعملها
 نودن في شعره - الرمزية - وصور المذهب الكبيرة .
 ومعلق الحبال . والمهج الإلهاى أو الإشارى
 دروسا لنها عن إليوت

وإذا كانت نظرة إليوت إلى إنجلترا الحديثة على
 أنها أرض جدهاء . اقتصاديا وروحيا . قد استثمرت
 نبال نودن في الثلاثينيات . فإن نودن لم يستسلم لما
 يرى به البعض ذريعة إمرائية . من جانب إليوت
 فقد كان الشاعر الأصغر سنا أكثر محاؤلا بطبيعته .
 ومن ثم فقد حدد إلى الرد على تشاؤمية قصيدة
 إليوت ، الأرض الجدهاء (١٩٢٢) بالأس
 الخلاص في حلم النفس الهرويدى وفي الماركسية
 وجينا انصفت هذه الوسائل بدأ - كإليوت - يعود
 إلى حظيرة المسيحية

وعن بعد نودن طوط حياته الشعرية . وخلال
 تطوره من داعية يسارى إلى شاعر كلاسيكى
 جليل . قد ظل يحتفظ بالكثير من ملامح مرحلته
 الإلوتية . القصة الشاعرة . والصور المفرقة .
 وتغيرات لفتاح والنقطة . والاتصالات العقلية
 والمغلفة التي تولد ألوانا من المضمون .

كان كلا الشاعرين - من ناحية المادى - مهنا
 بقضايا ميثايريقية ودبية إلى جانب اهتمامه بالآرمة
 الاجنابية ومظاهر الصكك الثقافى . ويبدو أن
 معالجة إليوت لهذه الموضوعات كانت أودم أثرا .
 وأبقى على الزمن . من معالجة أودن لها . فوكا يقول
 الناقد أ . أفانور في أحد كتبه : «على حين حور
 إليوت حساسية عصره ، لا يجلو أودن أن يكون قد
 اقتضى سمته» .

يلج أثر إليوت في شعر نودن دروته في ثلاثة

عقود هي : الثلاثينيات والاربعينيات
 والخمسينيات . أما بعد ذلك فقد انبج أودن درسا
 مستقلا . ودخل مرحلة «هومانسية» كلاسيكية .
 يظهر لنا في صورة رجل متحضر ، دى سحره
 رهيبة . يحب بيت المقدس وما ألقه من أصدقاء
 وثائق ، وينظر بكثير من الشك إلى قضايا العالم
 الأكبر من حوله . ولم تتج هذه المرحلة الأخيرة شيئا
 في مثل شموخ «الرباعيات الأربع» - نتاج
 شيوخه إليوت - ولكننا لا ننود أن نحلص من هذا
 إلى القول بأن أعمال نودن الأخيرة تمثل انحدارا عن
 مستوى أعماله الأولى ، على أعمال جبهة في حد
 ذاتها . وإن لم تكن - غيا يحتل - قادرة على أن
 تحلض نودن أعمال إليوت الأخيرة

ويبحث الفصل السادس أثر إليوت في
 مسرحيات نودن الشعرية . متنا مدح من كلا
 الجانبين (١٩٢٨) و «رقصة الموت» (١٩٣٣)
 على أثر شفرلين دراميتين لإليوت مشرتا لأول مرة في
 مجلة «ذا كويريون» في ١٩٢٦ - ١٩٢٧ تحت
 عنوان «صوى في زالة» أما مسرحيات أودن
 الثلاث التالية - وكلها مكتوب بالاشتراك مع
 كريستوفر إيشرود - فهي تردد عدة أصداء من
 مسرحيات إليوت «الصخرة» (١٩٢٤) و«جريمة
 قتل في الكاتدرائية» (١٩٣٥) . من شعر إليوت
 الباكر . كإليوت وأودن يشتركان . كلاهما . في
 ظهورهما من مواضع المسرح الطبيعي المشرق في
 الواقعية موى فطنيا إلى الإمكانيات الدرامية التي
 تنطوى عليها أشكال مسرحية أقدم عهدا من قبل
 مسرحيات الأنكلاف في المصور الوسطى . والمجرفة
 في المسرح الإغريق . وبالرغم من أن حياة أودن
 المسرحية كانت قصيرة الأمد - ظهرت آخر مسرحية
 له «على الشخم» عام ١٩٣٨ - فقد نسر
 استخدام مائطه من لجارب إليوت الدرامية

بعد هذه الفصول الأربعة - وهي مركز
 الرسالة - نجد فصلا عنوانه «أكان إليوت مدينا
 لأودن؟» عن هذا السؤال نجيب الباحث
 بالإيجاب . مع بعض التمحطات : ثمة دلائل على
 أن مسرحية أودن المساة «رقصة الموت» (١٩٣٣)
 قد كان لها بعض الأثر في مسرحية إليوت المساة
 «الصخرة» (١٩٣٤) . إن العبد يشتركان في
 الكثير : الكهة الساسية المعاصرة . والبحث عن
 علف . والإشارة إلى الغزو الديمركي لانجلترا .
 ورمه معاداة الساسية لدى بعض الشخصيات .
 واستخدام المصطلح الساسى . بل النظم الزكيك
 هذا في بعض المواقف

كذلك خلعت مسرحية أودن المساة «الكلب
 تحت المله» (١٩٣٥) ومسرحية «صعود ف ١٦»
 (١٩٣٦) - وبالأخص هذه الأخيرة - بعض آثار
 على مسرحية إليوت «اجتماع شمل الأسرة»
 (١٩٣٩) على أن نودن لم يؤثر في المجاهات إليوت

الاجتماعية أو السياسية . وقد كان إليوت ، عادة ، يحيل ما أنعمه من أودن إلى شيء أفضل ، أو على الأقل إلى شيء مختلف

وتنتهي بحاجمة الرسالة ، بعد أن نجمل ما حصلته من خبط ، إلى عدد من النتائج أهمها

١ - أثر إليوت في شعر أودن من حيث الموضوع والقيمة على السواء . لقد شكل إليوت نظرية أودن إلى حضارتها ، كما ووده بالأدوات الفنية القادرة على أن تعكس حضارتها وشعرها

٢ - كان نقد إليوت الاجتماعي من العوامل المساعدة على إعادة أودن إلى الساحة . وتبصرته بأوجه النقص في نظريات هرويد وماركس وغيرها . وكان نقد أدبي . أثر إليوت في أودن من حيث الإيمان بفكرة الموروث . وطبيعة الشعر . ودور الشعر في المجتمع الحديث

٣ - كان أثر إليوت في أودن على المصنوع أثرًا محدودًا ، فهو لم يؤد إلى محاكاة الصيغ المبرما

خلق مصطلحًا شخصيًا فريدًا متبيرا . وعلى ذلك - كما يقول آ . ت . تولى في كتابه « شعر الثلاثينات » - هي أن أودن كان ينظر إلى إليوت « على أنه قدوة تغطي أكثر من نموذجها بسخ »

٤ - لم يكن التأثير قادمًا على القوام من النجاء وحده ، إذ يبدو أنه قد كان لأودن بعض الأثر في صرح إليوت في الثلاثينات وبقى - في النهاية - أن يضيف أن إليوت لم يكن ، بحال من الأحوال ، المؤثر الوحيد ، فوحي المؤثر الأكبر - في أودن . فهناك دافعي ، ولاجلالاته . وبوجه الذين قال أودن يوما إنهم أكبر المؤثرات على إنتاجه . وإلى هذه الأنحاء ربما يسعى أن يضيف اسم توماس هاردي الذي اكتشفه أودن لأول مرة عام ١٩٢٣ . ونقل من شعره المصلي طرأ حياته

تمة النجاء بين النقاد المعاصرين إلى التأثير بين موروثين من تقاليد الشعر الإنجليزي . فهناك من ناحية موروث دمرى نشأ في فرنسا (وكان شاعر ونقاد فريديكي دييجار آلان بو - من رواده) ولجل

في أعمال يودن ولاهورج وكوريير وغيرهم ، ثم استنبه بلوند وإليوت في تربة المجدرا . وهناك ، من ناحية أخرى ، موروث الإنجليزي صميم يصرب بحدوره - كما يقول الناقد صمويل هاينز (ملحق التاييز الأدبي ، ٤ فبراير ١٩٧٧) - في غنائيات العصور الوسطى . وقد نقله إلى القرن العشرين توماس هاردي ، مارا بشعراء من طراز وردوروث وجون كليف . ومن رأي كاتب هذه الرسالة أن الزمن قد ثبت أن إنجاز أودن الفريد يستل في جسمه بين هاتين الحديتين من جدائل الموروث . لقد رائج أودن بين حلبة الموطس الإليوتية ، وإمبرية هاردي الصبيحة . ومن اجتاع هذين العنصرين في عمله خلق فنا مبتكرا عصري المذاق من ناحية ، وتقديرا واسع المنهج من ناحية أخرى .

وتنتهي الرسالة بنسج بيوجرافيا بنسج (١) بيوجرافيا من الأعمال المذكورة في البحث (٢) بيوجرافيا من أغلب ما كتب عن أودن بمختلف اللغات في الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٢ (٣) بيوجرافيا عن أودن في اللغة العربية (ترجمات ودراسات) في الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٨٧



ازدواج المنطلقات واحادية النظرة وذاوية الخطاب

صبري حافظ

تتطوى العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والفكرية التي لا فكاك منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد في أحوار إلى قرون وقرون وتتبدى عبر كل مرحلة تاريخية معينة في صورة متميزة ورفاء جديد، وإن لم تحل هذه الصور جميعها من معنى التوتر والتعقيد، ولكن ايضاً لأنها علاقة بين شعبين حضاريين متباينين بل متنافرين ومن هنا فإنها تفضى على جدلية الخلب والتنافر واستهواء الفقد لتقيده ورغبته في الاستحواذ عيه والصراع معه واحياناً تدميره؛ وتتطوى عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز، حيث نخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاصة فتضيق من كبتها، بل تخضع الحضارة التي هزمتها من قبل لغزوها وأحياناً تسيطرها الكاملة

العربية ثم لا تلتصق الهبة العربية الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر أن تدق بجيوش محمد علي أبواب أوروبا في حرب المورة فتجتمع أوروبا لتوقف الزحف العربي، بل تشرع بعد ذلك بمحور قلبلة في عرض حبايتها أو انتدابها أو احتلالها على أجزاء مختلفة من الوطن العربي فارصة، عليها رؤاها الحصارية ونقاصها.

لكن الصحوة العربية التي بدأت في عصر محمد علي في مصر لم تسمح للاستعمار الأوروبي الحديث في القرن الماضي أن يستمر لنحطة

ومند وهي كل بجانب من الجانبين بوجود الآخر وهذا التوتر العائم على حدود وانعدام لا ينهي بينها فقد عرا العرب أوروبا عسكرياً وفكرياً إبان ازدهار الدولة العربية في العصورين الأموي والفاطمي. ثم دارت الدوائر وحاولت أوروبا غزو العرب إبان الحروب الصليبية، وما إن تصورت أنها حققت انتصارها حتى هب العرب بقيادة صلاح الدين وردوا، فلول الجيوش الأوروبية خالصة على أعقابها. وعكفت أوروبا على جراحها تدرس ولاتع هزيمتها وبهم كل إنجازات الهبة

هائتا في أي بقعة من أرض الوطن العربي ، فتواصل ضده المقاومة الشعبية والوطنية منذ البداية - وهذا ما لم يحدث في بقاع كثيرة أخرى، استطاعت أوروبا استعمارها وتوطيد سيطرتها عليها دون مقاومة تذكر في هذا الوقت - واستمرت هذه المقاومة وتواصلت طوال الحقبة الاستعمارية وحتى يحصل الوطن العربي من الاستعمار كلفة ، وإن فشل حتى الآن في انتزاع آخر خناجره الكريمة والمعرّوضة في قلب الوطن العربي في فلسطين المحتلة .

ولايران هذه العلاقة الكثيفة المتوترة فاعله في واقعنا المعاصر وهذا التوتر والكثافة والتمتعيد هو الذي فرض ، أو بالأحرى طرح في مرحلة جديدة من مراحل هذه العلاقة الفاعلة شعار الحوار ومنطقه ويرمض للشعار بطبيعة اسمه ذاتها منطق التدبيرة والجدية والرجعة الصادقة في الفهم والتفاهم وتشيد جسور التواصل المعلى التي تعبر عليها - في اتجاهين لا اتجاه واحد - المصالح والرؤى والمنافع وتتوق عبرها عرى العلاقة وتزدجر فاعليتها . فكيف ثم هذا الحوار ؟ وما طبيعة ندوة الحوار الأوروبي العربي التي عقدت في هامبورج بين ١١ - ١٦ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ والتي خصصت للجانب الثقافي والحضاري في هذا الحوار ؟ وهو في الواقع أنشط الجوانب لهما وأهمها وأكثرها قدرة على ترسيخ القواعد التي ينطلق منها الحوار في شئ الهالات الأخرى . وماذا جرى في هذه الندوة الهامة التي أقيمت عليها العرب والأوروبيون يبدخ و سحاء ؟

بعض التحصيص والعمومية

ومن البداية فليس نوعا من الازدواجية في منطلقات فهم كل من الطرفين لطبيعة هذا اللقاء ووعيه . علم بكر اللقاء من نوعية الاجتماعات الاحتمالية الصالحة التي تكرر لها الأسكابات الماثلة ويمنح علي يدح وسحاء . دور أن تتمحص عن حصاد يتناسب مع مايدل بها من جهد وما علق عليها من آمال . وكأن المقصود هو الطغوس لاحتصادية داتها وماصاحبها من صحيج إعلامي . وإن كان فيه الكثير من ملامح هذه الاجتماعات وسماها الاحتفائية . وكان القصة للظروحه يست إلا عرد نكأة لعقد تلك الاجتماعات التي ما يلبث أن تدير ظهرها لتلك النكاه . لنسبح عما يبيحه الاجتماع ذاته من مراسم . وتسميتها جلسات الشفق بالألفاظ وطقوس التبريم بخطب وكلمات والأصعب الملاحة التنظيمية

وم تكرر الدوره أيضا من دعية الندوات لعاداة المتواصعة التي تكرر حل جهدها من الدقيق فعبه . أو انيحت الموضوعي رخص لا بعد مشككة وستنصه شئ احتمالاتها . وتتفق عن مشروعات بناءه ونتائج ملموسة واضحة . وير كان فيها أيضا شئ كثير من سمات هذه الندوات الفرصية الخادعة لأن عواها المتواضع « ندوة » أو Symposium بالإنجليزية أو انجليزية أو الألمانية - فهي كلمة لاتية تتصل في معظم النعات الأوروبية - بطوى على راحة وصحة في اعتماد سيرب حفلات العمل والخلل الثقافي المعنى

غير أن الندوة في الواقع جاءت خليطاً هجيناً من الأسلوبين هرعن عواها المتواضع « ندوة » فقد جمعت أكثر من ١٥٠ مشاركاً بالصوره التي جعلها أقرب إلى المؤتمرات المصفاة منها إلى الندوات وحلقات البحث . ولاغرو فإن وراها الإمكانيات المادية والتنظيمية مجموعتين من أقوى المجموعات الإقليمية في عالم المعاصر وهما مجموعة الدول العربية ثقتة في جامعة الدول العربية ومجموعة السوق الأوروبية المشتركة ممثلة في هيئة المجموعة الأوروبية . ومن هنا ظلت هناك درجة من التوتر بين صمومات هذه الندوة الأكاديمية والعلمية وبين الطسعة قسبسية والأهداف الخصارية الشاملة الكامنة وراء الندوة لمثل هذه الندود والمتصلة في نوعية الإجراءات التنظيمية وتكرير نوهود المستلة لكل جانب من جانبي الحوار .

إجراءات ذات مغزى

ومن البداية سجد أن حمرابة المكان لدى عقدت فيه الندوة . وعمية تنظيمها وطسعة لاحتبديات الصغيرة . ووعيه الخليل . لا تقل في أهمها ودلالها عن الرؤى التحتية العميقة التي يتنص عليها هذا الحوار عما در في جلسات هذه الندوة العامة ، أو في حلقات نعبا المتخصصة ، من مداولات ومناقشات ، أو ما وصفت إليه في نهاية اجتماعهااها المتصلة من توصيات وقرارات . وكان من أهم هذه الإجراءات الدانة اختيار ألمانيا مكانا لعقد هذه الندوة ، فألمانيا من أكبر دول المجموعة الأوروبية براءة من المدم الذي أريق طوال القرنين الأخيرين في ساحة الصراع العربي الأوروبي ، وهي في نفس الوقت واحدة من كبريات دول المجموعة الأوروبية ومن أكثرها تأثيرا فيها وأنجحها اقتصاديا وحضاريا ، ناهيك عن إسهامها الفكري والحضاري المتميز ، هي موطن كانت وهيجيل وأدورنو . وجوته وشيلر وهابو وتوماس مان وهيرمان هسه . وياح وبينبرغن وفاجير وغيرهم من كبار الماهات الفكرية والإبداعية في الثقافة الأوروبية ، كما أنها - وهذا أمر جوهري بالنسبة لهذا الحوار - مهد واحدة من أكثر حركات الاشتراكية عمقا واستيعابا وموضوعية في معرفة الثقافة الإسلامية والعربية ودراستها وخدمة تراثها الفكري والروحي وبلغوى على السواء . ومن هنا كان الاحتبار محاولة من الجانب الأوروبي لتزع سلاح الجانب العربي وإلغاء تعظاته من جهة، ولطرح الإرث الأوروبي الكتيب ضد الشرق خطف ظهره من جهة أخرى .

واحداث ألمانيا بالتالي مقبلة هامبورج ليدور فيها هذا اللقاء فهي واحدة من أبر مدن عصبة المدن الخامسة اسرة . وهي بوابة أوروبا الشمالية . لا يواسها على الحروب الذي يقع فيه الوطن العربي وإنما يواسها على الشمال والغرب وعلى العالم من خلالها فأوروبا لا تريد أن ترى العلم من خلال لافتتاح مباشر عبيد، وإنما من خلال تبريد غير مرشح ثقافتها العربية والشمالية . وهي - أي هامبورج - معقل أحداثه ومهد فكرة الحرية العرب . ببحر حرية التي سبب على دعائم الفكرية الخصارية بحرية المعاصرة

سعى هذا الاجتماع الحرفي رد على فراض مسئلي أو على مصادد جودية مذاهب ال جندو انيعة الأوروبية والحاجة لا بعض

على النقاء ببحار الحصار العربية والإسلامية الزاهية في العصور الوسطى . وإنما على فكرة الحرية الفردية التي انتشرت عن عصه المدن الهاسية الجرمانية القديمة . ومع أن ألمانيا عهدت بمسؤولية تنظيم هذه الندوة إلى معهد الاستشراق الألماني بجامعة هامبورج فإنه أثر ألا يعقد جلساتها في قاعات للمعهد أو مدرجات الجامعة ، وإنما في قاعات واحد من الفنادق القديمة المادحة وهو فندق أطلانتيك الذي بطل على بحيرة إيستر الحسنة في قلب المدينة القديمة . وكأنما يحرص على تحريك النقاء من طامعه الجامعي الضيق وأن يعطيه بعداً اجتماعياً عاماً

التحليل بين الاعتدالية والدفاعية

إذا كان هذا الحوار أن يبدأ غداً أن يبدأ جراحاً على أرض أوروبية وأن يطلع من فوق منصة أوروبية عامة . حتى لو كانت جامعة الدول العربية هي التي دعت إليه . وحتى تبرهن أوروبا على أهمية هذا المنطلق ودلالته فقد عملت إلى اختيار ممثل الجانب الأوروبي في هذا الحوار بطريقة جيدة . إذ عهدت إلى كل بلد من بلدان المجموعة الأوروبية باختيار الوفد الذي يمثل في هذا الحوار من ٦ - ١٠ أشخاص . وحاولت البلدان الأوروبية عموماً أن تختار وفدها من بين أفضل المتخصصين فيها في شؤون العالم العربي أو الإسلامي . وأكثرهم خبرة به في كل بلد من هذه البلدان

كان هذا هو جوهر الاختيار وإن اختلفت مظاهره وتبدلاته قليلاً من بلد إلى آخر . فبما كان أغلب ممثلي إيطاليا وهولندا وأيرلندا من أساتذة الجامعة المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية فإن كلا من فرنسا وألمانيا وبلجيكا حاولت تحقيق نوع من التوازن بين الجامعيين والسياسيين من سفراء أو ساسة متخصصين في الشؤون العربية . أما المختار فقد حاولت تحقيق توازن أعرض بين الجامعيين والكتاب والإعلاميين والفلسفة . إذن فقد قدم الجانب الأوروبي أفضل عناصره الدارسة للعالم العربي . أو صاحبة الخبرة الطويلة في التعامل الإعلامي أو السياسي معه . وكأنه يريد أن يؤكد معرفته الحيدة بالعالم العربي . بمشاكله وقضاياها . وأن يعتد في سموات التشويه الطويلة لسمعة العالم العربي والإسلامي . وعن الصورة المشوهة التي رسمتها للعرب أجيال متلاحقة من ناشري الأعالي والتحيزات .

لذا فعل الجانب العربي ؟ بدلاً من أن يقدم العرب أفضل المتخصصين بينهم في الدراسات الأوروبية . وأصحاب الخبرة لطيفة في التعامل الحضاري والثقافي والعنسي معها . كان عدد كبير من المشاركين العرب من موظفي الجامعة العربية الرسمية الذين وحدها في الندوة فرصة ساعة لسفرة أوروبية مدعوة التكليف . دون أن تكون لديهم القدرة على الإسهام في أي حوار علمي حلاق . وكان عدد قليل منهم من الوجوه الثقافية والرحمة والفلسفة في بعض بلدان الوطن العربي التي فهمت أياً موقعه مدافع عن سياسات حكوماتها الرسمية . لا للمشاركة في حوار فكري وثقافي مجهد . وكان ثمة عدد أقل من مثقفي العرب وداسيهم لا تحاول

عندهم أصابع اليد الواحدة . بل إن واحداً من أبرز المثقفين العرب الذين شاركوا في هذا اللقاء مثالية واعتدال وهو الأستاذ محمد أركون جاء ممثلاً لإحدى الجامعات الفرنسية

ويبدو أن هذا الخلل الشديد في التمثيل ونهايت مستوى الجانب العربي ليس نتيجة لغياب أو تعيب للمثقفين المصريين عن هذا اللقاء . ومعظم المثقفين الثوريين في مختلف بلدان الوطن العربي صعب . ولكنه أيضاً امتداد لتشكيلي اللبنة المتخصصة في التعارض الثقافي والمنسقة عن الحوار العربي الأوروبي والتي أعدت موضوعات هذه الندوة . إذ تكومت النجدة من خمسة أعضاء أوروبيين كان اثنان منهما سياسيين هما إيرهارد كونت (الخارجية الألمانية) ويري بوريي (الخارجية الإيطالية) وثلاثة من أساتذة الجامعة هم د . أندريه ديمون (جامعة إيكس آين بروفانس الفرنسية) هود دبريك هوبوود (جامعة أكسفورد الإنجليزية) هود . فان بيوسهوير (معهد العلوم الاجتماعية الهولندي بلاماي) . وحصة أعضاء عرب كانوا جميعاً من موظفي الجامعة العربية بنوس وهم السادة الطاهر جيجنا . وإميل الكيك . وفابر عبد النبي . وشحاته بخوري . وموفق عبد القادر . وقد يكون جميعاً من الموظفين الأكفاء لكن لم يعرف عن أي منهم إسهامه البارز في ميدان الدراسات العربية . أو حتى العربية المعاصرة على مساحة الوطن العربي . وليس يسهم واحد من كبار مثقفي الوطن العربي . أو أبرز مفكريه المعاصرين .

وقد كان لهذا الخلل الواضح في التوازن بين ممثلي المجموعتين في اللجنة التي أعدت هذه الندوة . وبالتالي في المشاركين من الجانبين في الندوة ذاتها . أثره الواضح على تارجيع الحوار بين الاعتدالية والدفاعية وغياب التدبيرة . وبالتالي الخدية على مساحته . اعتدالية الجانب الأوروبي عن عدم فهمه أو إسهامه للجانب العربي تاريخياً و آياً . وهي اعتدالية تطوى على جانب كبير من لدانة والأدب . فلا يزال معظم الذين حضروا من الجانب العربي غير قادرين على تقديم ما يستحق المهم . أو بدعو إلى تجاوز مرحلة الإساءة . ودفاعية العرب عن أنفسهم وتاريخهم القديم أو الحديث . هي دفاعية تستقر إلى الكياسة والموضوعية . وتطوى على اعتراف بالذنب أو الدونية . وإلا فلماذا يدافع الإنسان عن نفسه إن لم يكن موضع دس أو موضع همة . كما أنها قد أوقعت معظم ممثلي الجانب العربي بدون إدراك من أعينهم . أو تحضر في برائن أنشطة الرؤية الشائنة والسائدة عن العرب . والتي تسرى في عروق كل مدارس الاستشراق العربي عن اختلاف منازعها واتجاهاتها . تلك الرؤية التي تزعم أن العرب أساس دوو حصار عظيمة دارسة . ولا حاصر هم سوى حاصر متخلف شبر الشقة

وقائع الندوة

ولكي لا يسبق العرض استنتاجات ر سواف ولا على وعائه هذه الندوة . وما طرح في قاعاتها من قضايا . أو في حيز من مناقشات ومناقشات ومن ندوة مسجد لا ودع هذه الندوة قد انصرفت من قسمين كبيرين . وهما وأكثرهما هو قسم الحوار العام

الذي قدمت فيه البحوث ، وطرحته في ساحة معظم المداخلات الفكرية والمجاهلات النظرية والمهنية ، وثانيها هو قسم حلقات العمل، الذي انقسم بدوره إلى ثلاث حلقات : أولاها لدراسة آفاق التبادل الثقافي ومشروعات التعاون في البحوث والمطبوعات ، وثانيها لبحث هجرة العمال والمتعلمين والضرورات الخاصة إليهم وأثارها الاجتماعية والثقافية ، وثالثها لمناقشة برنامج التعاون في تعلم اللغات ووسائل الهوى بتعليم اللغة العربية للأوروبيين .

وإذا كانت حلقات العمل قد استهدفت - بطبيعتها - بحث الموضوعات المطروحة بها بطريقة متخصصة ، حول مائدة العمل المستديرة ، فبغية الوصول إلى أوسع التوصيات والاقتراحات الرامية إلى التغلب على الصعوبات - أو صياغة الحلول الفادرة على استكمال المشاكل ، والتخلص من أسبابها وأعراصها معاً ، والتي يمكن أن تعرض بدورها في قاعة الحوار العام ، فإن قسم الحوار العام وما قدم فيه من أبحاث ومداخلات هي المائدة مستديرة التي تهيئ حقله بشيء من التفصيل

وقد بدأت جلسات ندوة الحوار بحلقة افتتاحية صبيحة يوم الاثنين ١٢ أبريل (يسان) ١٩٨٣ قدم فيها كل من المستشارين السياسيين للجانبين العربي والأوروبي قصوره عن الحوار وهذه هي : بعد أن قام الدكتور كلاوس جون دونان رئيس مجلس مدينة هامبورج الخاضعة الحرة بتقديم كلمة ترحيبية باسم مدينته التي تستضيف الندوة هذه . والتي تأمل أن تسبغ عليها من روحها وقيمها الحرة الكثير ، أعقبه وزير الخارجية الألماني هانز ديتريش جيسشر بعدد كلمة المجموعة الأوروبية ويحدد طليمة تصورها لهذه الندوة ، ثم أمين الجامعة العربية الشاذل القليبي الذي قدم بدوره تصور المجموعة العربية لها

أردواج الرؤى والمنطلقات

ومن البداية ندسي قدراً كبيراً من أردواج الرؤى والمنطلقات المهنية في تصور كل من الجانبين للندوة ولطبيعة الحوار الذي سيحري أنتماءها . فمن الطبيعي أن يكون لكل جانب رؤاه وتصوراتاه الخاصة . ولكن من الضروري ألا يكون هناك تناقض جوهري بين هذه الرؤى والتصورات ، وألا تحجب هذه التناقضات رؤية وجهة نظر الآخر وتصوراتاه . أو تحول دون الحوار الحقيقي منه . وإذا ما بدأنا بكلمة الممثل الأوروبي (وزير خارجية ألمانيا) سجد أنها كلمة رجل جاء يعرض برنامجاً للعمل ، يشطه الحاضر والمستقبل أكثر مما يهيمه الماضي ، ويعرف وقع أقدانه وما يريد له بلده أولاً ولأوروبا عربية ثانياً ، من التعامل والحوار مع الوطن العربي . وهو يطرح برنامجاً هذا على للتعاونين راجعاً سهم في نعمته ونبيه .

وبرغم دماثته وحصافته الواضحة في تقديم برنامجه وتصوراتاه . وفي التلويح بأسلوب الحوار والإقناع والحوار والمنطق التاريخي ، فإنك لا تستطيع أن تمكث كعربي وأنت تنصت إلى كلماته الهادئة الرصينة أن

نحس ببعض القلق لما يتحفظها من مشاعر الاستعلاء الخفية ، ومن نزعات السيطرة الواحة نارة والبديهة أخرى ، ومن هواجس البحث عن دور أوروبي ، أو بالأحرى السعي للعب دور أوروبي متميز في المنطقة العربية ، لا باعتبارها جارا جديراً بالصداقة - وإن كان هذا ما يعصم به عنطوق كلماته - وإنما باعتبارها - كما يتبدى من مضمونها التحق وإيمائتها المحبة - المجال الحيوي بالمفهوم الحرمانى المعين للعلاقات الأوروبية الوليد .

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة الممثل العربي (الأمين العام للجامعة الدول العربية) سجد أنها تفتقر إلى تعدد المستويات هذا ، وتراجع بين الثبات والاعتدالية . فقد استلها بالإسهاب في امتداح ألمانيا وحضارتها وعلاقتها بالعرب ، بصورة تنطوي على قدر من المبالغة ، ومقدار من الدونية التي تتبدى في رغبته في تربة العلاقات الألمانية العربية من شوائب العنف ، ونزعات السيطرة أو الهيمنة ، وفي دعوته إلى أن السيل الأفضل لتأكيد الذات العربية يكون بالمعرفة المسيحية الموصوغة « الحضارة فرضت تعرفها المادى » !!

ثم انطلق بعد ذلك للدفاع ببنمة اعتدالية واضحة عن صورة العربي ، مناشداً أوروبا أن تتخل عن الصورة الشائنة التي كونها للشرق باعتباره خامساً باطياً ، وعن الأوهام الشائعة من أن الحضارة العربية لا تتلام أصلاً مع مقتضيات التطور المعصر . ويحاول أن يقمها بأن الحضارة العربية ليست حضارة القول وببلاغة اللفظة الحرفاء ، لأن لها ميراثاً فكرياً وروحياً حصيباً ، ينض على التسامح العرق والديني وعلى التكامل والتداخل بين المجموعات الروحية والثقافية الداخلة فيها والصناعة لتسببها أثرى التميز ، بالصورة التي مكنتها من الافتتاح النقدي الخلاق على ميراث الثقافات الإنسانية الأخرى ، من يونانية وهندية وساسانية وبرهنية وصينية .. الخ . وهو يتفاعل أنش حركة الترجمة وازدهرت في فيه المعارف والعلوم ، وتبلورت فيه الطريقة التجريبية في البحث والاستقصاء وضحت آفاقاً بكراً ونضيات جديدة للقياس والمعرفة .

وبعد التباهي بعراقة الماضي العربي المؤنق جاء دور جهامة الحاضر المتهامة الذي لا يتوفر فيه المياكل اللازمة للبحث النورم ، فتزح منه الخبرات والعقول العربية إلى الشمال العربي المتضخم ، مكرسة بذلك تحلف الواقع العربي أو معرفة إيقاف نظوره - فهجرة العلماء ليست كهجرة العمال . لأنها تحرم المجتمع من أرق ثماره وأكثرها ضرورة لنوره وتطوره ، وتطرح بحدة مسألة نقل التكنولوجيا كموضوع رئيسي من مواضيع الحوار. ومن منطلق هذا الحاضر المتفعل بالمشاكل طرح الشاذل القليبي مسألة إنشاء دولة الكيان الصهيوني وأثرها الدامي على المنطقة العربية ، ومحاولتها الوحشية تدمير طابعها وشخصيتها واستتصال عمادها المتأججة كالتهودح اللباني ، وعرض هيبتها الكثيرة عليها ، منيا أوروبا إلى أخطار هذا الكيان، وإلى اعتبار هذه المسألة من القضايا الحيوية في التعامل مع العرب أو الحوار معهم . ثم دعا أوروبا في النهاية إلى مزيد من الاهتمام معرفة الحضارة العربية والإسلامية والتعنت عليها ، في مقابل خروج العالم العربي من موقفه الانطوائى ودراسته للعرب دراسة تحليلية ونقدية مما

هل استطاع الأوروبيون التصح على الحضارة العربية والإسلامية دون استعلاء أو عقد ؟ وهل تمكن العرب من الخروج من دفاعهم البطواني والتحل عن التفويض العاجزين : الرخص الذات للحضارة العربية أو محاكاة البغائية لمادجها من أجل إعادة النظرة النقدية . الخلاقة في الحضارة الأوروبية ومجراتها ومطلقاتها . هذا ما سيجب عنه تناولنا لأبحاث الندوة وخاصة في يومها الأولين المكرسين حاشية صياها صورة كل حضارة من الحضارتين . كما ينعكس على مراء الحضارة الأخرى

في مراءيا الآخرين

انبعث الندوة أسير تعقيبا جيدا . وإن شاب تطبيقه شيء من القصور . برغم . لإمكانيات الخبذة التي بلغت ها - وهو أن ترجم جميع البحوث ونظم وبرج سلفا على المشاركين لقراءتها قبل بحثهم إلى هامبورج . وفي الندوة يقدم صاحب البحث ملخصا شامها للبحث في عشرين دقيقة . يليه بعدد محققين من دارس من المجموعة النقدية . فإن كان مقدم بحث عربيا يجب أن يكون المنصب عليه أوروبا . والعكس بالعكس . ولا يقل التعقيب أهمية عن البحث نفسه . بل قد يفوقه أحيانا في نسق والزاء ، ولذلك فقد أعدت لتعقيبات سلفا وصحت كبحوث مستقلة . ثم عرضت هي الأخرى شامها . وبعد تقديم البحث والتعقيب يفتح الباب للمناقشة من بقية مشاركين . حيث تقتصر كل جلسة على بحث واحد ، ويجب تعقد في اليوم الواحد جلستان طويلتان تتاح في كل منهما الفرصة لمناقشة موضوع واحد . بأكثر قدر من أهمية والدراسة والعمق . هذا فضلا عن جلسة يومية خلفات العمل بعد الفرج من الجلسة الصباحية الأولى .

وقد حصصت الجلسات الأربع الأولى لتتبر على صورة كل حضارة ، كما تبدى في مراءيا الحضارة الأخرى ، والمشاركين التي طرحها هذه الصورة بالنسبة لسألة الحوار ذاته . فقدم أليساندرو بوساني (الأستاذ الأكاديمية لبني القومية بروما) بحثا عن التصور الأوروبي للحضارة العربية ودلالات استجانه هذه الصورة في الجلسة الأولى . ثم قدم أنطون المقدسي (بوزارة الثقافة السورية) بحثا عن التصور العربي للحضارة الأوروبية وكيف يتعامل العربي مع هذا التصور في الجلسة الثانية . وفي اليوم التالي قدم إدوارد مورتيمر (حريفة أكيمر الإنجليزية) دراسة عن الأبعاد الدينية والمخارجية للحضارة العربية في أوروبا المعاصرة . في مرحلتها الانتقالية نراهنة ، ودلالة ذلك بالنسبة لمستقبل الحوار العربي الأوروبي . ثم قدم المذكور عبد القادر ربادية (أمانة الجامعة العربية بتونس) بحثا في الجلسة الرابعة ببعض العنوان ، ونكن عن الحضارة العربية في عالمنا المعاصر ، وأبعادها الداخلية والمخارجية في هذه المرحلة الانتقالية ودلالات ذلك في إطار مستقبل الحوار العربي الأوروبي .

وإذا بدأنا بالبحث الأول لأليساندرو بوساني سنجد أنصا بإزاء عرض تاريخي مسهب ودقيق لتصور أوروبا عن العرب ، والعوامل

الفاعلة في هذا التصور ، على مدى فترة تاريخية طويلة . وهو يعرض للمراحل المتعددة التي مر بها هذا التصور . عبر مرشح الكيسة الثقافي والروحي والمعرف ، وخرج بصورة مشوهة للعرب في ذهن الدارس الأوروبي ورجل الشارع على السواء ، تستهدف تحريضها المنظم على مقت العرب باعتارهم علو الكيسة السياسي (وبالتالي أوروبا) انداك . ويحاول أن يبين هذه الأفكار ، أو الأعبيط العجيبة التي شاعت بين مثققي أوروبا القديمة والوسيلة عن العرب . وأن يتقد ما بها من حطل وشطط وتغير في نوع حريد من نقد الذات الذي لا يستهدف تعرية هذه الذات بقدر ما يستهدف إكبار قدرتها على الاعتراف بالخطأ . ويتوقف في عرضه هذا عند حدود العالم الأكاديمي الخلف ، دون التعرض لشق تهديدات صورة العرب عبر الوسائل لمربية الأخرى ، ولا لدور هذه الصورة الكنسية الشائنة في توليد مجموعة من الأعاط الغريبة التي لا تزال فاعلة في العقل الأوروبي رغم تصحيح الأكاديميين لها في دوائرهم العلمية الصيفة

ويجس بحثه في الواقع على مصادرتهن أساسيتين لا تفلان أهمية أو خطرا عن إغفاله لامتدادات الصورة التقليدية الشائنة بعرب في ذهن الأوروبي . أولاها أن الثقافة والحضارة العربية أو الإسلامية . وتغير أدق كل ماله قيمة فيها قد أصبح الآن جزءا لا يتجزأ من ثقافة الحضارة العربية وفيها ليس فقط لأن الشاع بروحه للحضارتين واحدة أو متشابهة . ولكن أيضا لأن الإبحار الحضاري الكبير للثقافة العربية والإسلامية قد انتقل إلى أوروبا برمتة في القرون لسطى ، فاستوعب وعصيته وتمثله وأخذته قاعدة الإبحار - الحضارية والفكرية الراهنة . وثانيها أن الحضارة الأوروبية هي الحضارة ، بأداة التعريف المفضة ، هي الأكثر نموا وظهورا . وهي المقادرة على نقد نفسها نقدا ذاتيا وعلى طرح أية إيجابيات فاعلة للأنظمة والتحديات التي يواجهها عالمنا اليوم .

أما بحث أنطون المقدسي فإنه يبدأ بطرح مقولة أن الذات المتصورة تعبر عن نفسها في صورة الآخر بقدر ما تقدم تصورها عه . فهناك جدلية فاعلة بين الذات والآخر تمثل فاعليتها في طبيعة التحولات التي انتابت صورة الغرب في ذهن المثقف العربي ، بدء من الإعجاب الموضح في كتابات الطهطاوي ، مرورا بالخيرة الفتنة في أعمال تلاميذ الأفقاني ومجادلهم التوفيقية عند محمد عبده وعلى مبارك وقاسم أمين وشكيب أرسلان وغير الدين التونسي وغيرهم . ثم بالاحتفاء المطلق للمودج الأوروبي بشق اتجاهات هذا الاحتفاء البادية أو المستنرة عند الأخوين صروف وشبل وشبل وفرح أنطون وأحمد لطفي السيد وإبراهيم البارجي ، وصولا إلى مرحلة إعادة اكتشاف الهوية القومية في مجلياتها الإسلامية عند شكيب أرسلان . أو انعطافية عند سلامة موسى ، أو العقلانية عند طه حسين ، أو القومية عند نجيب الماروري وساطع الحصري وركي الأرسوري . والتي وجدت في رعاية مجال عبد الناصر تعبيرا قويا لشق نزعته الفكر القومي من التاحتين الحضارية والسياسية

وإذا كانت مصادرات بوساني تتطوي على قدر كبير من العطرسة

والعالم العربى ، وهى حركة فى اتجاهين وإن كانت لا تزال تقتصر إلى التوارى على عدد من المستويات . وتنع ذلك ظهور اللغة العربية فى الكثير من شوارع مدن أوروبا الكبرى لأول مرة مكتوبة ومنكلمة ، وظهور مشاكل المهاجرين للعرب فى هذه المدن مع بلاد محتاجهم ونكب بعضهم فى الوقت نفسه .

أما البحث الرابع والأخير من أبحاث هذه المجموعة فهو بحث الدكتور عبد القادر ربابية عن الحصار العربى فى عتمة المعاصر ، وموقفها من تعبيرات هذا العالم . وقد حاول بداية أن يتعرف مكانة الحصار العربى بين الحصارات المختلفة ، وحدلية علاقته بالحصار العربى الذى اعتمد ازدهارها على إبحارات الحصار العربى فى عصرها الزاهر ، وأهمية عصر التنفتح والاتصال بثقافات الآخرين وفكرهم والاهتمام بالعقلانية منذ بدايات النهضة العربى القديمة . وصبيغة ارتقاء عصر النهضة العربى بعصر الأسفار لدى سد لها أشع الصريات والذى أدى إلى انتكاسة حصارية واضحة .

ومن هنا كان الاتصال الحديث بأوروبا يم على وتر مشدود من السلب والإيجاب . لا يمكن بأى حال من الأحوال مقارنته بإيجابية الأثر العربى التاريخى على الحصار العربى التى استلهمت كل رؤاها العقلانية والعلمية من إبحارات العقل العربى القديم . ثم يتقل بعد هذه الملاحظات المبدئية إلى الواقع المعاصر فيتحدث عن بعض سمات المرحلة الانتقالية الراهنة التى تمر بها الحصار العربى وعن بعض مبرمها الشاعلة : وأولها مسألة العامل البشرى وإعادة لهيوس بالمهام التى تتطلبها عملية النهضة والتحديث . وثانيها مسألة تراحم الأقتصاد فى الثقافة العربى الراهنة التى انفتحت بلا شك على الحدود الأوروبية، وحاولت فى الوقت نفسه الاحتفاظ بأصالتها الموروثة . وعاشت مرحلة من ازدهار النسي الحديث الذى اتجهت فيه اللغة إلى الحديثة والبساطة ، واعتصمت فيه الثقافة على الجماهير الواسعة

وثالثها حدة الرغبة فى التعبير وتنفقها فى شى مناسى خفية . بالصورة التى تستوجب إعادة تنظيم العمل وتسييط العلاقات الاجتماعية . حتى يتحقق التغيير المطلوب ، دون أن تؤدي حركته إلى كثير من السليات . ورابعها نوعية التعبيرات والتبدلات الاجتماعية الحادة الناجمة عن تضخم المدن ومايصاحبه من مشكلات تعرق إيقاع السبة الحصارية فى عدد كبير من بلدان الوطن العربى، ونساهم فى زيادة قلق الشباب ونوتره . وخامسها مسألة الحلل فى السية الاقتصادية فى الوطن العربى ككل ، ذلك الحلل الناجم عن لتجربة والتحت ، قالبلاد السية بالثروات خفية فى الإمكانيات البشرية القادرة على استثمار هذه الثروات، والعكس بالعكس . ويسمى أخيرا إلى ضرورة التكامل الحصارى وحتميته .

وإذا تأملنا حتى اللحظة المعاصرة مسجد أنها يشيران إلى وجود أرض مشتركة للحوار لأنها يشيران بالمحاولة المخصصة لتعرف الذات فى علاقتهما المرحجة مع الآخر ، بكل صعوبة هذه المحاولة وتناقضاتها المتعاقلة .

المتحمية فإن مصادرات المنطقى ومنطقاته تنطوى على قدر أكبر من التواضع والخيف ، لأنه لا يرى هبط أن تصور العرب لأوروبا ليس فى الواقع إلا تصورهم للحقول التى يرونها عبر أوروبا لمشاكلهم وهمومهم القومية ، ولكنه يربط تطور التاريخ الفكرى العربى ، ورحلة الوعي القومى بهذا التصور ، باعتباره قوة فاعلة فى هذه المرحلة ، بل مصدرا أساسيا من مصادر وحيها وإلهامها ، إلى الحد الذى دفعه إلى تسمية مرحلة البحث عن حل خارج إطار النموذج لأوروبى عبر محاولات تلاميذ الأصناف المتعددة بمرحلة «الخبرة» . وكان الهداية ومعرفة الطريق مربية حسب بالتعامل مع النموذج الأوروبى ، أو كما يقول باكتشاف الذات عبر صورة الآخر . وفى هذا قدر كبير من الظلم والخيف للتاريخ الفكرى للعرب فى القرن العشرين على الأقل .

لجبات اللحظة الراهنة

عندما نترك انحباب التاريخى ومبارح مناطق المرحجة التى تضفى عليها التعبيرات والمطبات السبجية المتعددة المزيد من المخرج والإهام ، ونركز على اللحظة المعاصرة أو مرحلة «ما بعد الحدائة» ، كى سمنا أبحاث الندوة - وهى المرحلة التى أعقت انسحاب أوروبا كمعمر من العالم العربى ، وشهدت محاولات المتلجة لإعادة . من معه على أسس جديدة - منجد أن الصورة تختلف كثيرا . إدوارد مورنر التى قدمها فى جلسة الندوة الثالثة محاولة مربية ما للعرب وما عليه فى رحلة تعرفه الحديثة للعالم العربى ومعاصرة سوفى معه ، وفى محاولته للاستجابة للتغيرات الحديثة ومضى جده فى إعادة التكيف مع قواعدها الحديثة .

بعد مرص هذه التغيرات طرح أوروبا فكرة القيم الأوروبية وراء صهرها وإن لم يكن . وليس من السهل علينا أن نتحل بها كلية ، علا تزال أوروبا مؤمنة بأن حصارها التى قامت على العقلانية وديموقراطية هى الحصار ، وما عداها لمر وعث . لكنها بحمة حكم تعبيرات الحديثة أن تعيد النظر فى بعض رؤاها وتجرباتها ، خاصة فى بعض القصايا الحساسة كقصبة الموقف من الكيان الصهيونى الذى يعتبر - على حد تعبيره - إبحارا أوروبيا ، وتعبرا عن فشل المشروع التبيرل الأوروبى فى الوقت نفسه - ومن هنا فإن الإبحار الأوروبى به كان خيارا مسدا لسيا . غير أن ثمة بعض تعبيرات التى يرصدها الباحث خاصة فى مرحلة ما بعد ١٩٦٧ حيث بدأت أوروبا بمى أن ثمة شعاع فلسطينيا عانى من الصهيونية التى ساعدتها أوروبا ، وأن به حقوقا ووجود وقضية عادلة وأحلت تعدد - ميبا على الأقل - عن الصهيونية

وبعد ارتداع صدر الضغط أحد انعام العربى يرداد أهمية باليه لأوروبا . ليس فقط باعتباره مصدرا لعبت الحياة فى أوروبا . أى بقاء ، ولكن أيضا باعتباره السوق الأقرب إلى أوروبا . وهى سوق تتمتع ببعض مميزات المبرط والقدرة اعائلة على الاستهلاك دون لانتاج . ومع تزايد هذا الاهتمام تزايدت حركة الشر بين أوروبا

الدين والعلمانية

إذا انتقلنا إلى الجلستين الخامسة والسادسة سنجد أنها قد خصصتا لبحث قضية الدين والعلمانية وعلاقتها بعملية التغييرات الحضارية التي عاشتها وتعيشها الحضارتان .. وهو موضوع على درجة كبيرة من الأهمية، ولذلك فقد استطاع أن يزود الندوة بأخصب أيامها وأكثرها حيوية وعمقا وثراء، كما كان مقدمة حيوية للجلستين التاسعة والعاشر في آخر أيام الندوة، اللتين خصصتا لقضية الهوية القومية لكل من الحضارتين في معترك التغيير الثقافي الراهن.

وقد عرض في الجلسة الخامسة بحث أنطوان فيرجوت (من الجامعة الكاثوليكية بلوفان بيلجيكا) وهو البحث الذي كان تعليق الدكتور محمد أركون (مستاذ الفكر الإسلامي بجامعة السوربون) عليه أهم من البحث الأصلي بكثير. ويعتمد بحث فيرجوت على للمعطيات التاريخية في تناوله للطبيعة الخاصة للمسيحية وتأثيرها على عملية العلمنة. باعتبارها عملية تعتمد على المطلق الفلسفي والتاريخي، بالصورة التي تجعل العلمانية ذاتها مبدأ فلسفيا تاريخيا، استطاع أن ينمو وأن يسيطر على مقدرات الحضارة الغربية، مما دفع الدين برؤاه وقواه ومؤسساته إلى التراجع إلى مكان بالغ الثانوية في المجتمع الغربي المعاصر. كما يعتمد البحث أيضا على المنهج النقدي الذي يلجأ إلى التحليل الفلسفي الذي يكشف عن حتمية العلمانية الغربية وينق عرصتها. والذي يطرح بدوره تساؤلا ملحا عما إذا كان من المنطقي أن نمر المجتمعات الأخرى بنفس هذا التغيير الجذري من الدينية إلى العلمانية.

وقد رفض الدكتور محمد أركون في تعليقه العام على هذه الندوة مسألة ثنائية المطلق الموروث في التعامل مع الدين والدنيا باعتبارها بعدين متوازيين ومرفقين ذهنيين متعاكسين، وطرح بدلا من ذلك فكرة الموردين المتقاطعين والمتداخلين اللذين تحكم حركتهما الفاعلة مجتمعات «الكتاب»، أي المجتمعات التي تأثرت في تكوينها وحياتها بظاهرة «الكتاب المنزل»، مثل (كتب العهد القديم والجديد والقرآن)، التي تفيد أهلها بالوضع التأويل الذي يحتاجون معه إلى قاعة نصوص مكتوبة، لاستنباط ما يحتاجون إليه من الأحكام في نشاطهم الفكري والتشريعي والقوي والسياسي. وهما محور النظر العمودي إلى العالم والأشياء والوضع البشري الذي يفرضه الموقف الديني المحكوم بالنص «المنزل»، من أعلى إلى أسفل، من الخالق إلى عباده. ومحور النظر الأفقي الواقعي التجريبي الذي يفرضه الموقف الديني.

ولا تتم فاعلية أي من الموردين في غياب فاعلية المور الآخر أو في عزلة تامة عنه. فلا بد أن يتفاعل كل محور مع الآخر، لأن نجاحه لا يعني إلغاءه. وإنما يعني قصورا منهجيا في الفهم والتصور والتحليل. فرجل الدين الذي يريد أن يطبق شرائع الكتاب الذي يجارم به وعزبه سلطته الدينية في هذا الواقع، لا يملك الانفصال كلية عن الواقع. وغالبا ما تتفاوت درجة احترامه له وتقيد به، بينما يتوق العلماني الديني إلى مثل أعلى واستلهم روحي. بضيق على برودة واقعيته التجريبية شيئا من الشفافية والتخليق.

وتتبع جدلية هذين الموردين من جدلية أعمق بين ما يسميه أركون بـ «العقل الكتابي» و«العقل الشفاهي». فقد أدى الوضع التأويلي الناجم عن الكتاب «المنزل» إلى تفضيل الثقافة المكتوبة على الثقافة الشفهية وتغليب العقل الكتابي على العقل الشفاهي، ولهذا كله مجموعة من الأسباب الأنثروبولوجية المعقدة التي تسفر عن نفسها في اللغة وفي غيرها من النظم الإشارية في المجتمع. ولهذا فإن الدينيون - في رأي أركون - عنصر فاعل في جميع الحضارات، قد تغلب على العقل الكتابي مرة أو يتغلب عليها العنصر الديني أخرى. غير أن هذا لا يتعلق بتعاليم الدين بقدر ما يتعلق بالقوى الفاعلة في تطوير كل مجتمع.

وقد كان الأجدى لمنظمي الندوة أن يمدوا مناقشة هاتين الدراستين إلى الجلسة السادسة. لأن الرؤى والمنطلقات النظرية والمنهجية التي قدمها أركون قد أثارت اهتمام الجميع وفجرت الكثير من القضايا والنقاط الحيوية التي كان لا بد أن تفتح الحوار، إذا واصل المتحاورون مناقشتها. غير أنهم لم يفعلوا ذلك، وخصصوها لدراسة عبد الكريم اليافي (من مجمع اللغة العربية بدمشق) عن الدين والإحياء الروحي في الوطن العربي ودلالته في الحوار الثقافي مع أوروبا الغربية، وهي دراسة اقتضت على تصوير الوضع في سوريا، والعرض التاريخي العام لمختلف حركات الإحياء الديني المعروفة في الوطن العربي في القرنين الماضيين. وهو عرض سردي يفتقر إلى الرؤية النقدية والمنهج الحاد والبصيرة التحليلية النافذة. ويحاول جاهدا أن يكون علميا بالمعنى الفقهي، وأن يفرق بين الدين كجوهر وبين ممارسات الأفراد له، دون أن يضيف إلى منطلقات فيرجوت المبدئية الكثير.

التغيير الثقافي وصنع القرارات

إذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى الجلستين الأخيرتين اللتين خصصتا لدراسة فان نيوهويجز (معهد الدراسات الاجتماعية بلاهاي) عن التغيير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والسياسية، ومعنى المناقشات الأوروبية الغربية عن مستقبل دولة الرفاهية، ودراسة د. أحمد كمال أبو الجهد (جامعة الكويت) عن توظيف الثقافة الإسلامية في تحقيق تغييرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات العربية والإسلامية، وجدنا أنها شديدة الصلة بالجلستين اللتين خصصتا للدين والعلمانية، بل بوشكان أن يكونا التكتلة التطبيقية للمنطلقات والرؤى النظرية التي طرحت عند مناقشة جدلية الدين والعلمانية. ومن هنا سأتناول هاتين الجلستين الأخيرتين قبل الحديث عن الجلستين (السابعة والثامنة) اللتين خصصتا للأدب. ليس فقط لأن التسلسل الموضوعي في العرض يتطلب ذلك ولكن لأن جلستي الأدب كانتا من أقرر جلسات الحوار وأشدها تحييا للآمال.

وقد حاول فان نيوهويجز أن يناقش ما آلت إليه العلمانية الغربية في العصر الحاضر، وماتج عن إنجازها الرئيسي - دولة الرفاهية الاجتماعية الأوروبية - من معضلات محيرة، وتغيرات جذرية في التركيب الحضاري والإنساني للمجتمعات الغربية، مما فرض على

ويبدو ان مشروع الدكتور أبو الجهد قد استطاع أن يستفيد من جدلية المحورين العمودي والأفقى في النظر إلى العالم ، وفق ما طرحه الدكتور أركون من قبل ، وإن كان يحاول أن يتجنب الإشارة إلى قاعلية المحور الأفقى ، أو إلى شمولية تأثيره الفاعل في النظم الإشارية المختلفة في المجتمع ، لكن هذه قضية أخرى كما يقولون ، لم يتح لها أن تثار بدرجة مشبعة لأن د. أركون كان قد غادر الندوة قبل يومها الأخير ... ولو كان حاضرا في هذه الجلسة لثوقنا مواجهة مثيرة بين رؤيتين ومنهجين مثيرين للكثير من التأمل والتفكير .

الأدب والمسرح

تبقى وقائع الجلسين السابعة والثامنة ، وقد خصصنا للأدب والمسرح ، فتحدث في أولهما الكاتب الفرنسي فرانسوا ريجي باستيد (سفير فرنسا في كوبنهاجن) عن الأدب والمسرح في أوروبا الغربية وحاول أن يتبع - في عجالة قصيرة - على الوضع الحاضر لها ، وإجمال أوروبا للأدب وانصرافها إلى التسلية ، وهي التي أنجبت الأساطير الأغريقية ، وأخرجت عددا كبيرا من صانعي الضمير الإنساني الحديث في أقطار العالم . كما يأسف لتراجع الكتاب - والثقافة الحداثة معه - أمام زحف التليفزيون وغيره من وسائل الإعلام الحالية التي أثرت على نوعية الإنتاج الثقافي لأهل شكله فحسب ، والتي جعلت بالإمكان تكثيف النجاح والشهرة وتكثيف الغياب عن الساحة العامة في الوقت نفسه ، ومنه غياب عناصر هامة من الأعمال الإبداعية المتأثرة عن اهتمام القارئ المشاهد أو إدراكه .

صحيح أن أوروبا تحترم الفن حتى لو أظفدها هذا الاحترام للشهرة ، وتلجأ إليه في بعض الأحيان باعتباره ملاذا ومهربا من ضغوط العالم القاهرة . غير أن تكثيف الشهرة على الجانب الآخر يعنى تكثيف القوة في أيدى وسائل الإعلام الأقل عمقا وخبرة وإدراكا وبصيرة ، ويعنى - بالتالى - إعطاء القيادة والتأثير الأقل العناصر جدارة في الواقع الثقافي ، ويعنى ثالثا تقليص رقعة الحرية والإجهاز على بعض القيم الأساسية في الحضارة الأوروبية .. لكن الذى يهون من خطورة كل هذا أن اللغة الأوروبية - رومانية الأصل أو جرمانية - تحمل في شباها عقلية الجدل والاكتشاف ، وأن العقلية الأوروبية تنهض على العقلانية والحكمة ومن هنا نستطيع أن تغلب على كل العقبات .

ولا أريد أن أناقش - هنا - خطئ هذه التعميمات ، لأننى أحب أن أقول كلمة سريعة في نهاية هذا العرض للندوة عن بحث عز الدين المدنى (تونس) عن الأدب والمسرح والسببا في الوطن العربى . وهو بحث على درجة كبيرة من الضحالة والتشكك ، حاول بسداجة شديدة أن يتنى - ربما تنفيذا لسياسة جامعة الدول العربية - بحته كل إسهام مصرى في هذا المجال ، وهو لا يدرك أنه بذلك يفقر موضوعه من ناحية ، ويقع في أنشطة من يحاربهم ممن يحاولون عزل مصر وفصلها عن أمنها العربية . وقد أحسست بالحجل الشديد وأنا

الباحث بمجموعة من المشاكل القائمة في مرحلة التضخم والأزمة الاقتصادية التي يعيشها الغرب المعاصر والتي أجهزت على فترة الحداثة وأدخلت أوروبا في مرحلة جديدة ، تحسرها متغيراتها المستمرة والمزلة على إعادة النظر في أسس العلمانية ودولة الرفاهية ومفهوم العمل وجوهر البروميتوسية المتطلعة دوما إلى الجديد وقهر الصعوبات ، وغير ذلك من المشاكل الناجمة عن تحول دولة الرفاهية إلى مؤسسة ذاتية التوجه ، مشغولة بالمحافظة على ذاتها أكثر مما هي مشغولة بتحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها .

ويطرح نيونويجز قضية هامة في هذا المجال ، هي دور المفهوم النظرى في تصور الواقع الاجتماعى في السيطرة الفاعلة في هذا الواقع من جهة ، وفي اتخاذ خيارات الماضى كمقياس من جهة أخرى ، مما يجعل هذه الخبرة تشكل حاجزا أمام رؤية المستقبل أو اكتشاف الحاضر . فأساة المثقف تكمن في أنه أكثر نجاحا في رؤية الماضى منه في رؤية المستقبل ، وأنه يتصور أن الحاضر دائما ناجم عن الماضى أو تكرار له ، بالصورة التي تجعل مهمته في التعامل مع متغيراته الآتية التي يعيشها ويعاينها صعبة قاصرة في معظم الأحيان .

وإذا كان فان نيونويجز قد حاول استخدام المنهج المعرفى واعتمد كثيرا على علم اجتماع المعرفة في استقراء الجزئيات ومحاولة الخروج بمفاهيمات نظرية مجردة من هذا الاستقراء ، فإن د. أحمد كمال أبو الجهد لجأ إلى أسلوب المقابلة بين المقارقات الثنائية في الكشف عن احتمالية موضوعه ، وعن وثاقة علاقته بالواقع . فبعد مجموعة من المقدمات الضرورية عن العلاقة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية ، وعن العلاقة بين الإسلام والمسلمين . وعن النظرة الوظيفية للإسلام ، التي أشار فيها إلى عدد من الأفكار الهامة في هذا المجال باعتبارها الخلفية الفاعلة في موضوعه ينطلق أبو الجهد لتناول مسألة توظيف القيم والمبادئ الإسلامية لإحداث تغييرات في الأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ثم يقدم مشروعا مفصلا للعالم التغير الثقافى المقترح ، والقائم على توظيف هذه القيم الإسلامية من أجل خلق مشروع تنموى وحضارى شامل ومنتزح بحق عن المشروع الأوروبى المعاصر ، يسقط فيه المنهج الغيبى دون أن يسقط المنهج الدينى ، وينشئ فيه منهج فكري وحركى يعمر الكون ويتعامل مع السنن ، يثبت النظرة الإنسانية ويسقط التمييز بين الناس على أسس غير إنسانية ، ويثبت قيمة الحرية ويعطى دورها في تغيير اتجاه العديد من القرارات السياسية والاجتماعية ، ويوظف نظرة الإسلام للعمل في تحريك مشروعات التنمية .

ويهدف هذا المشروع القائم على أصول التصور الإسلامى وماهو ثابت فيها من قيم ومبادئ ، إلى تحريك الواقع العربى الإسلامى تحريكا ينهى مرحلة بيانه الحضارى ، ويوجه القرارات الصانعة لمقدراته وجهة إنسانية تلغى مسيرة الإنسان إلى الأمام ، وهو يعمر الأرض ويتبادل مع الآخرين العطاء بقدر ما يتبادل معهم العفو ، ويحرص على صحة أخيه الإنسان حتى يدفع عن نفسه شرور الوحدة والخوف .

طاقته ، حتى يبقى على بعض الاحترام له ككاتب يجتهد في مجال المسرح التوتسى ؟ الا يبدو هنا أن غياب مصر عن الندوة ، ثم تغييبها القسرى عن ساحتها قد أضرت بالندوة ذاتها ، وأضرَّ بمبدأ الحوار ذاته . فكيف تحاور أوروبا من لا يعرفون أديهم أو يشكرون للجزء الأكبر من تراثهم الثقافى الحى ؟

أستمع إلى المعقب على دراسته الأستاذ ج . بروجمان (جامعة لندن - هولندا) وهو يحاول أن يرأب صدوع كلمته المهلهلة ، وأن يلقنه الدروس من أدبه وثقافته ، وكأنه يخاطب تلميذا في صفه الدراسى .. أما كان الأجلد يعز الدين الملقى - الكاتب المسرحى المتميز - أن يعلن لمنظى الندوة بصرامة أن الموضوع أكبر من



مركز تحقيق وتطوير الدراسات

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم المهرجان الكبير لموسم صيف ١٩٨٣ ويبدأ من الأسبوع الأول لشهر رمضان المعظم القاهرة

مسرح وظيفت ريفت - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

أنفة شرف

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح ريفت - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

جوليا

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح القويح - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

بيت الأصول

تأليف: هادي الغريب
إخراج: عبد الحليم النوراني
من ٧/١

مسرح القويح - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

مكافأة الوالد

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح القويح - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

عمر جرجل

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح القويح - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

مستم وعمرارة وناثا

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح القويح - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

سفر في الزمان

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

الإسكندرية

مسرح السلام - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

هناك وحده الخير

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

سفر في الزمان

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مستم وعمرارة وناثا

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح السلام - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

عرض كبير من هذه العروض المسرحية

في كل من:

بورسعيد - رأس البر

المنصورة - جرجة بلطيم

مسرح السلام - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

هناك وحده الخير

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

سفر في الزمان

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مستم وعمرارة وناثا

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح السلام - العام

الأسبوع المجهز يقدم من ٦/١٦ - ٦/٢٠

علم ليلة صيف لتكبير

تأليف: ليلى عبد الباق
مخرج: محمد عبد الحليم
إخراج: عبد الفتاح عويضة
إنتاج: مسرح الشعب الفنانين المتحدين
من ٧/١

بورسعيد - رأس البر

المنصورة - جرجة بلطيم